GUSTAVE ALLAIS
Professeur de Littérature Français à l'Université de Rennes

QUELQUES VUES GÉNÉRALES

SUR LE

ROMANTISME FRANÇAIS

Leçons professées à la Faculté des Lettres
de l'Université de Rennes

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, RUE DE CLUNY, 15

1897

F6
.B6
.A6
B47
=MRS

QUELQUES VUES GÉNÉRALES

SUR LE

ROMANTISME FRANÇAIS

DU MÊME AUTEUR

Esquisse d'une méthode générale de préparation et d'explication des Auteurs français (Paris, Delalain, 1884, in-8°). — Épuisé.

Montaigne et ses lectures, étude critique du chapitre « des Livres » (Paris, Paul Dupont, 1885, in-8°).

Note bibliographique sur les Essais de Montaigne (Paris, Paul Dupont, 1887, in-8°).

De Franciadis epica fabula in posteriore XVImi sæculi parte, præsertim apud Petrum Laudunium ab Aquileriis, gallice *Pierre Delaudum d'Aigaliers* (Paris, Thorin, 1891 ; 105 pages in-8°).

Malherbe et la Poésie française à la fin du XVIe siècle, 1585-1600 (Paris, Thorin, 1891 ; 424 pages in-8°).

Le Théâtre de Racine, leçon d'ouverture (Paris, Thorin, 1894, in-8o).

Sur une nouvelle interprétation des Pensées de Pascal, extrait de la Revue Internationale de l'Enseignement (Paris, mai 1897, in-8°).

GUSTAVE ALLAIS
Professeur de Littérature Française à l'Université de Rennes

QUELQUES VUES GÉNÉRALES

SUR LE

ROMANTISME FRANÇAIS

Leçons professées à la Faculté des Lettres
de l'Université de Rennes

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, RUE DE CLUNY, 15

1897

SABLE
COLLECTION
SABLE

Extrait de la *Revue des Cours et Conférences*

LE ROMANTISME AU THÉATRE

LEÇON D'OUVERTURE

(*Vues d'ensemble et plan du cours.*)

MESSIEURS,

Je me propose de vous parler, cette année, du romantisme et de ses débuts au théâtre, et particulièrement du drame d'*Hernani*, le premier drame en vers représenté. *Hernani* est une de ces œuvres considérables qui marquent une époque dans l'évolution générale d'une littérature ; *Hernani* a, dans notre histoire littéraire, une date tout aussi importante et aussi significative que celles du *Cid*, d'*Andromaque*, d'*Atala* ou des *Premières Méditations* ; le 25 février 1830, date de la « première » d'*Hernani*, signifie la conquête du théâtre par l'école romantique. Le romantisme, déjà illustré depuis dix ans par d'immortels ouvrages de poésie, va régner au théâtre pendant une douzaine d'années, jusqu'à la chute des *Burgraves* (1843), événement qui manifestera un changement notable dans le goût du public.

Hernani, c'est le coup d'éclat par lequel s'affirme la prise de possession, pourrait-on dire, de l'hégémonie littéraire par une nouvelle école. Mais ce n'est jamais qu'après des recherches, des tâtonnements, des essais plus ou moins heureux, qu'on arrive ainsi à un brillant succès, surtout au théâtre. L'année 1829, celle-là même où fut composé *Hernani*, nous fournit plusieurs œuvres de valeur : et d'abord *Marion Delorme*, qui n'est que de quelques semaines l'aînée d'*Hernani* et qui, composée en juin, censurée et interdite au mois d'août par le gouvernement de Charles X, dut attendre, pour être représentée, l'avènement d'une monarchie plus libérale.

La composition de *Marion Delorme* et d'*Hernani* se trouve placée entre deux représentations importantes, celle de *Henri III* d'Alexandre Dumas (février) et celle du *More de Venise* d'Alfred de

Vigny (octobre). Nous parlerons de ces deux pièces, dont la première marque *en fait* l'avènement du drame romantique ; mais *Henri III* était en prose, et il ne fallait rien moins qu'un drame en vers pour avoir la prétention de détrôner la traditionnelle tragédie : *Henri III* ouvrait le chemin à *Hernani*. — Quant au *More de Venise*, imitation de l'*Othello* de Shakespeare, c'était une tentative très intéressante pour faire connaître au public français le génie du puissant dramaturge de l'Angleterre ; cette pièce se lit encore avec grand intérêt, même après le drame de Shakespeare, et la lettre à lord*** qui la précède est un des plus précieux documents pour étudier les idées des romantiques en fait de poétique dramatique.

A la même année 1829 appartient encore une pièce qu'il serait injuste de ne pas mentionner : c'est *Marino Faliero* de Casimir Delavigne. L'auteur n'était pas romantique et ne s'est jamais rallié au romantisme. Il était la plus haute gloire des classiques de la Restauration ; l'Académie française l'avait accueilli avec joie en 1825. Mais il comprenait ou du moins pressentait les besoins de son temps, et il essayait d'y répondre selon ses moyens : c'est dans cet esprit qu'il écrivit *Marino Faliero*, qui est une œuvre de conciliation et de transition.

Remontons encore un peu en arrière : nous n'aurons pas à nous arrêter à l'un des premiers essais dramatiques de Victor Hugo, *Amy Robsart*, drame tiré du *Kenilworth* de Walter Scott, et qui fut outrageusement sifflé (février 1828). Mais nous trouvons en 1826 le drame de *Cromwell* et en octobre 1827 la fameuse *Préface de Cromwell* ; le drame et la préface ne furent d'ailleurs publiés qu'au mois de décembre 1827. Nous aurons à insister sur ces deux ouvrages qui sont le point de départ du romantisme au théâtre : l'un apportait un premier exemple de drame selon la manière de Shakespeare ; l'autre n'était rien moins qu'un manifeste retentissant qui exposait les doctrines nouvelles concernant le théâtre.

L'étude de ces œuvres et de ces doctrines formera le cœur même de ce cours. Mais il y a encore quelque chose qui mérite de fixer notre attention. En littérature, comme ailleurs, comme dans la nature et dans la vie, il n'y a pas d'événements subits, il y a partout des transitions, et tout est préparé, quelquefois même de très loin. Il ne s'agit pas ici de remonter au déluge, ni même jusqu'aux origines du christianisme, comme le fait Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell*, pour expliquer les caractères du drame romantique. Mais il est bon de reconnaître d'où vient ce drame romantique et de bien établir ses origines, tant françaises qu'étrangères. Certainement une grande part d'influence

appartient ici à Shakespeare ; mais n'oublions pas Diderot, dont les idées, sinon les pièces, sont parfois absolument romantiques. On peut dire que Diderot est l'ancêtre du romantisme au théâtre, surtout du mauvais romantisme, puisque c'est de lui qu'est issu le mélodrame vertueux, ampoulé et pleurard.

Nous devrons donc parler rapidement de Diderot, et aussi de Beaumarchais, de Mme de Staël, de Schlegel, de Stendhal, qui tous ont exposé des idées intéressantes sur la nécessité de renoncer à l'antique moule de la tragédie classique et de créer un théâtre nouveau.

Et ce n'est pas tout encore ; il faut nous demander : qu'est-ce donc que le *Romantisme* ? Voilà un mot qui pendant longtemps a provoqué de terribles colères et de rudes batailles. Qu'est-ce qu'il contient en soi ? Nous tâcherons de répondre à cette question aussi exactement que possible, sans prétendre arriver à une définition positive ni qu'on puisse enfermer dans une formule.

Telle est, en somme, Messieurs, la série d'idées que nous aurons à parcourir. Nous chercherons d'abord ce que c'est que le romantisme, c'est-à-dire ce que contient et représente ce mot, quels sont les éléments, quelles sont les données essentielles et caractéristiques qui constituent l'art romantique, en général, et particulièrement au théâtre. Nous montrerons comment, dès le XVIIIe siècle, s'était fait sentir le besoin d'innover, d'abandonner la tragédie classique, portée presque à sa perfection par l'incomparable Racine, et d'essayer des combinaisons qui fussent davantage en rapport avec le mouvement général des idées et l'état d'esprit et d'âme des hommes du temps. Nous verrons le mouvement se développer au XIXe siècle sous l'influence complexe et féconde du romantisme et aboutir à l'affirmation hardie d'une nouvelle poétique dramatique dans la *Préface de Cromwell*. Nous dirons quelque chose des différents ouvrages de théâtre qui apparaissent dans ce courant d'idées et préparent la venue d'*Hernani*. Nous terminerons par l'examen du beau drame qui, en février 1830, ouvrit et conquit le théâtre au romantisme.

Et dans quel esprit ferons-nous toute cette étude ? Vous savez, Messieurs, quels sont les principes qui dirigent aujourd'hui la haute critique, la critique désintéressée, la seule que comporte l'Enseignement supérieur. Aujourd'hui on étudie les idées et les œuvres avec la conscience et l'esprit d'équité qui président aux études historiques. Aujourd'hui les vieilles querelles entre classiques et romantiques sont éteintes ; ces mots de *classiques* et de *romantiques* n'ont même plus guère de sens ; si le mot *classique* s'applique aux œuvres dignes d'être étudiées parce qu'elles sont

de grandes œuvres d'art, les ouvrages de Chateaubriand, de Lamartine, de Victor Hugo, de Vigny sont classiques, au même titre que ceux de nos grands écrivains du XVIIIe siècle. Il ne s'agit plus d'opposer un siècle à un autre, d'exalter les anciens, de dénigrer les modernes, ou inversement. Chacun de nos siècles littéraires a eu sa grandeur et son beau rôle dans l'histoire du développement de l'esprit français. Le XIXe siècle est près de sa fin, et ses commencements appartiennent à l'histoire. Le romantisme a déjà le recul suffisant dans le passé pour être regardé et jugé selon une juste perspective. Vous m'avez entendu ici même détailler et apprécier l'art savant, la profonde psychologie et l'exquise délicatesse de Racine; vous ne serez pas étonnés, je l'espère, de m'entendre admirer (laissez-moi ajouter, avec la fidélité que l'on garde à certaines de ses admirations de jeunesse) l'auteur d'*Hernani* là où il a des beautés de premier ordre.

Chateaubriand dit quelque part : « J'ai mesuré autrefois Shakespeare avec la lunette classique : instrument excellent pour apercevoir les ornements de bon ou de mauvais goût, les détails parfaits ou imparfaits ; mais microscope inapplicable à l'observation de l'ensemble, le foyer de la lentille ne portant que sur un point et n'embrassant pas la surface entière. » *(Essai sur la Littérature anglaise.)*

Cette pensée de Chateaubriand est réellement très juste ; ce serait désastreux d'examiner au microscope certaines œuvres, telles que celles de Shakespeare, de Lamartine, de V. Hugo, qui valent surtout par l'ensemble, par l'effet de masse. Ce n'est pas seulement avec le « goût », ce criterium étroit et rapetissant de l'école classique (1), qu'on peut apprécier avec justesse les œuvres romantiques. D'une façon générale, j'oserai dire que l'art classique ne prépare nullement notre esprit à comprendre l'art romantique ; il ne peut même que nous rendre celui-ci inintelligible, sinon absolument antipathique ; à moins qu'au contraire on ne soit amené (cela s'est vu) — par esprit de contradiction, de révolte peut-être contre une culture classique trop exclusive — à considérer l'art romantique comme infiniment supérieur à l'autre, parce qu'il est plus complexe. Les classiques purs n'ont jamais rien compris à l'art des romantiques et l'ont toujours raillé, dédaigné, nié. Inversement, les esprits purement romantiques n'entendent rien à l'art classique, si délicat, si accompli. C'est *qu'il n'y a rien de commun* (voilà ce qu'il faut dire résolument) entre

(1) Le « goût » n'est juge que des *délicatesses de détail* de l'exécution ; mais il est incompétent, selon moi, pour les effets d'ensemble ou de masse.

les deux arts ; c'est qu'ils demandent chacun une éducation, une initiation tout autre. Ces deux arts ont un idéal différent, des moyens d'exécution différents ; s'enfermer dans l'un des deux d'une manière exclusive, c'est vouloir rester absolument étranger à l'autre ; vouloir appliquer à l'un et à l'autre le même criterium, c'est risquer de demeurer toujours dans l'inintelligence de tous deux.

Ç'a été le bienfait des études historiques de notre temps d'élargir la critique littéraire et de la rendre plus libérale. On a compris que tout n'est pas dit avec l'art classique, que l'art suit l'évolution des idées générales dont vit une société, et que la littérature se modifie, se transforme dans le sens de cette évolution même. Il est bien certain qu'à toutes les époques des littératures, il s'agit toujours pour l'écrivain de rendre la nature, d'être vrai. Mais chaque maître a son point de vue pour observer la nature, il a sa formule pour interpréter la vérité ; et ce qu'on appelle *idéal* est un élément tout subjectif qui varie avec les individus, les époques et les écoles. Il faut donc admettre que l'idéal romantique diffère de l'idéal classique, que la poétique de Victor Hugo n'est pas la même que celle de Racine, que le drame moderne est irréductible à l'ancienne tragédie, et que l'on peut, sans mériter le reproche de versatilité ou d'inconsistance d'esprit, admirer sincèrement et pour des raisons différentes *Athalie* et *Ruy Blas*.

QU'EST-CE QUE LE ROMANTISME ?

ORIGINES DE CERTAINS THÈMES ROMANTIQUES.

Ce serait une erreur de croire que le romantisme est une révolution littéraire qui éclata tout à coup par suite de la venue de Chateaubriand et de Mme de Staël.

Dans l'histoire, comme dans la nature et dans la vie, il ne se produit jamais rien d'absolument subit, et qui ne puisse s'expliquer par des causes, parfois très lointaines. Ces causes sont souvent obscures et difficiles à atteindre ; mais elles n'en existent pas moins ; les événements se déroulent et s'enchaînent en vertu de transitions insensibles, qui échappent souvent à l'attention des contemporains ; et ils sont issus d'une série d'événements antérieurs, dont souvent on n'a pas saisi toute l'importance, quand on les voyait se produire. Qu'il s'agisse de l'histoire des événements politiques, de l'histoire des idées philosophiques ou sociales, de l'histoire des œuvres littéraires, il y a toujours et partout des causes, des préparations, des transitions ; jamais rien de brusque, d'inexpliqué ou de non préparé. Ce que l'on peut dire, c'est que souvent on ne se rend pas compte de ces transitions et de ces préparations. — Et ceci peut s'appliquer aux hommes de génie eux-mêmes ; leur apparition semble briser la chaîne des préparations et des transitions. Mais qui sait ? Ils ne sont peut-être eux-mêmes (c'est là une doctrine historique qui a des adeptes illustres) que les effets de forces secrètes et profondes et que les produits de courants d'idées qui circulent dans les masses de tout un peuple, de toute une époque ; ils seraient les *représentants* de ces forces massives et de ces vastes courants ; ils en seraient comme l'incarnation. — Voir à ce sujet « les Héros » de Carlyle et « les Hommes représentatifs » d'Emerson.

La Révolution française est un de ces grands événements qui apparaissent brusquement et violemment dans l'histoire, et qui semblent tout à fait inattendus. Mais regardez-y de près : c'est un mouvement qui a sa lente préparation dans l'histoire du gouvernement sous l'ancien régime et, d'autre part, dans le déve-

loppement parallèle des idées nouvelles au XVIIIe siècle et des besoins sociaux toujours plus vivement ressentis par la masse de la nation. Là réside, en somme, l'explication rationnelle et profonde de la révolution de 1789.

De même, le Romantisme est une rénovation littéraire, préparée de loin par l'évolution des idées et la marche continue et progressive des esprits vers quelque chose de nouveau à travers tout le XVIIIe siècle.

Si nous devions faire ici une histoire complète des *origines* du romantisme, il faudrait donc remonter plus haut que Chateaubriand et Mme de Staël, plus haut même que la Révolution, jusque en plein XVIIIe siècle ; il faudrait parler en détail de Diderot, de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, examiner leurs œuvres et dégager ce que chacun de ces écrivains a apporté de nouveau. Car on trouve chez eux de nouveaux motifs ou thèmes de développements, qui sont les indices d'une prochaine transformation de la littérature française.

Nous procéderons suivant une autre méthode ; et, considérant comme *acquis à notre étude* ces différents thèmes et motifs de développements, nous nous occuperons de les passer en revue un à un successivement, de montrer comment ils apparaissent chacun à leur tour dans la littérature, depuis Diderot jusqu'à V. Hugo, de déterminer quelle part il en revient aux principaux écrivains de cette période préparatoire ; enfin, les ramassant en faisceau, nous établirons comment, une fois réunis dans les œuvres du début de notre siècle, ils sont devenus les éléments constitutifs et caractéristiques de romantisme.

*
* *

D'une façon générale, on peut dire que la littérature du XVIIIe siècle est toute pénétrée d'individualisme. Au XVIIe siècle, la littérature française est essentiellement impersonnelle, intellectuelle, rationaliste, c'est-à-dire gouvernée par la *raison* de Descartes et de Boileau. Au XVIIIe siècle, et, plus proprement, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (car la première moitié rappelle les caractères du siècle précédent, au lieu que la seconde s'incline manifestement vers les caractères de notre siècle), la littérature devient toute personnelle et s'imprègne de « sensibilité » ; c'est le mot à la mode, la chose l'est aussi. Chaque écrivain révèle dans ses écrits sa personnalité, son tempérament, son tour d'imagina-

tion, son « impressionnabilité », dirions-nous aujourd'hui, c'est-à-dire sa manière d'être affecté de toutes choses.

Dans les écrits de ce temps apparaissent deux ordres de thèmes littéraires nouveaux : le sentiment de la nature et l'expression intense des émotions morales.

1. *Le sentiment de la nature.* — On entend par ces mots le sens de la beauté des choses extérieures, des paysages qui nous entourent. Ce sens très délicat était à peu près inconnu des écrivains du XVIIe siècle, sauf peut-être La Fontaine et Mme de Sévigné. Il est très développé chez J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre ; chez eux on trouve beaucoup de descriptions du monde extérieur ; ils sentent vivement la beauté grandiose ou le charme pénétrant des choses de la nature ; ils cherchent à en faire une peinture vraie, réaliste, colorée, qui les rende vivantes aux autres et qui frappe l'imagination du lecteur comme le spectacle réel a frappé leur imagination, à eux-mêmes. De là le pittoresque de leur style.

Exemple : une très curieuse page de Diderot, où l'auteur du *Fils naturel* montre son héros, Dorval, « sous le charme » d'un beau spectacle de la nature, puis exprimant son enthousiasme, puis aboutissant à une glorification de cette *Natura rerum*, dont le XVIIIe siècle professait alors la religion. (Second entretien sur le *Fils naturel* ; v. Extraits de Diderot par J. Texte, pages 88-89.)

D'ailleurs ces écrivains ne s'amusent pas à décrire pour décrire ; ils veulent entrer en communication avec ce que nous appellerions aujourd'hui « l'âme mystérieuse des choses » ; ils associent la nature à tous les événements, à toutes les émotions de leur vie morale ; ils lui demandent la consolation et l'apaisement quand ils ont souffert, ou simplement des sujets de méditation.

Exemples tirés de J.-J. Rousseau : dans *la Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux, qui vient de gravir les montagnes du Valais, exprime l'impression de calme et de « paix intérieure » que lui fait éprouver cette grande nature ; — de même, dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, J.-J. Rousseau peint l'état de « bonheur suffisant, parfait et plein » que lui ont procuré ses « rêveries solitaires » au bord du lac de Bienne ; et ce qui marque bien d'ailleurs le caractère individualiste des écrits de Rousseau, il conclut par cette formule : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien... sinon de soi-même et de sa propre existence ; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu. » (Extraits en prose de J.-J. Rousseau ; édit. L. Brunel, pages 67-69 et 319-320.)

On pourrait multiplier les exemples tirés d'écrivains de cette

époque du XVIIIe siècle. Le sentiment de la nature est devenu un des thèmes de la littérature romantique. Et n'est-ce pas, en effet, une catégorie d'émotions bien connues de nous, hommes du XIXe siècle, que ces émotions toutes spéciales, douces ou fortes, pleines de charme ou pénétrées de grandiose, suivant la nature du spectacle, qui s'éveillent dans l'âme à la vue de beaux paysages ? Le poète, le penseur, l'artiste, ou simplement même l'homme habitué à méditer, se met en communication avec les choses extérieures, se pénètre de leur vie, ouvre son âme aux impressions qu'il en reçoit. Mais aussi, par manière de réciprocité, il associe la nature à sa vie intérieure, et il fait d'elle la confidente de ses joies, de ses peines, de ses réflexions. Ainsi il s'établit comme une *communication réciproque* de l'homme à la nature et de la nature à l'homme. C'est là un des traits caractéristiques de la poésie romantique et ce qui contribue à lui donner beaucoup d'ampleur. Chateaubriand nous montre le voyageur seul, perdu au fond des forêts d'Amérique ; mais, dit-il, « l'esprit de l'homme remplit aisément les espaces de la nature, et toutes les solitudes de la terre sont moins vastes qu'une seule pensée de son cœur » (*Génie du christianisme*). C'est que l'homme porte en lui tout un monde de pensée intérieure qu'il projette sur toutes les choses qui l'entourent.

2. *Les émotions de l'âme.* — J'entends par là les sentiments, les passions, particulièrement celles de l'amour ; et aussi les impressions de l'imagination, particulièrement la mélancolie. Cette mélancolie, remarquez-le, Messieurs, est, dans la littérature moderne, inséparable des passions de l'amour comme des impressions causées par certains spectacles de la nature. Elle tient à cette pensée que tout passe ici-bas, que l'homme est limité, sa nature bornée, ses joies bien rares et ses plus grands bonheurs périssables. La pensée de la mort est presque toujours étroitement liée à celle de l'amour. Passion et mélancolie : voilà deux éléments essentiels qu'on retrouve partout au fond de l'inspiration romantique.

Toutes ces émotions ou impressions, supposez-les développées dans toute leur intensité, poussées jusqu'à leur maximum, exaltées aussi loin qu'il est possible suivant la capacité du cœur et la force de l'imagination humaine, elles prennent une expression *lyrique*. Le lyrisme, c'est alors l'expression intense du *moi*, de ce *moi* passionnel, qui est en proie soit à une passion exaltée et débordante, soit à une incurable tristesse.

Des types sentimentaux, imaginatifs, passionnés, dont l'ima-

gination oscille de l'enthousiasme à la mélancolie, et dont la passion s'exalte jusqu'au lyrisme : voilà ce que nous présente la littérature du XVIIIe siècle aux environs de 1761, date de *la Nouvelle Héloïse*.

Ces types, les écrivains en trouvent le premier spécimen en eux-mêmes. Tout le monde connaît le caractère de Rousseau, doué d'une sensibilité ombrageuse, d'une imagination déréglée, prompt à la mélancolie comme à l'enthousiasme, devenu le jouet des passions malheureuses qui ont fait dévoyer sa vie, sans jamais avoir assez de force morale pour dominer ses penchants et refréner ses passions. Et Diderot, lui aussi, comme il se laisse aller à son tempérament, à son humeur, à l'impression du moment ! « J'avais en une journée cent physionomies diverses, dit-il lui-même, selon la chose dont j'étais affecté. » Il a une tendance toute particulière à l'enthousiasme ; il est l'apologiste de la passion : « Tout ce que la passion inspire, je le pardonne », disait-il. Enfin il est d'une sensibilité excessive et toujours débordante, ce qui n'est pas toujours l'indice d'une nature profonde : « Sa sensibilité est à fleur de peau », disait de lui Mlle de Lespinasse ; et Mme Necker écrivait : « Diderot est affecté quand il se modère et naturel dès qu'il est exagéré. » Nous ne nous étonnerons pas de son style si souvent boursouflé et de son exagération perpétuelle dans l'expression de ses émotions et de ses enthousiasmes ; Diderot sentait, s'affectait et s'exprimait avec exagération ; ses impressions étaient toujours extraordinaires ; il était toujours monté au ton du lyrisme.

D'autre part, autour des écrivains, il y a dans la société de leur temps certaines personnes d'une nature passionnée, d'une sensibilité profonde, exaltée, douloureuse, d'une imagination intempérante, qui, tourmentées d'un besoin insatiable d'infini et d'idéal, en demandent l'apaisement aux décevantes illusions de l'amour. Faut-il citer Mme du Deffand et Mlle de Lespinasse ? C'est Mlle de Lespinasse qui disait : « Il n'y a que la passion qui soit raisonnable », et qui, une fois sentie toute l'amertume des déceptions, ne trouvait plus la vie digne d'être vécue et appelait la mort, comme autrefois le bûcheron en détresse. C'est ainsi que nous voyons « se former dans les cœurs et déborder sur les lèvres les sentiments romantiques, le lyrisme éperdu de l'amour ou du désespoir. L'amour et la mort, c'est le thème que Léopardi, que Musset chanteront : Mlle de Lespinasse l'a vécu. » (G. Lanson, *Hist. de la Littérature française*, page 820.)

3. *L'influence anglaise*. — Pour bien se rendre compte de cette

formation des thèmes romantiques au XVIIIe siècle, il faut noter encore l'influence de la littérature anglaise sur nos écrivains. Il y a à cette époque entre la France et l'Angleterre des relations intellectuelles très actives : voyages d'écrivains, traductions d'ouvrages, échanges d'idées d'un pays à l'autre. C'est un fait acquis à l'histoire littéraire comme à l'histoire politique que cette profonde influence de l'Angleterre sur nos conceptions politiques, sur nos idées philosophiques, enfin sur notre littérature proprement dite, théâtre et roman, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. — Voir G. Lanson, *Hist. de la Littérature française*, pages 802-803.

En ce qui concerne notre sujet, nous avons à mentionner particulièrement Richardson et Macpherson ; le premier fournit beaucoup à l'élément passionnel que nous venons de signaler tout à l'heure ; le second contribue à développer le côté mélancolique qu'on retrouve toujours dans les thèmes romantiques.

Nous n'insisterons pas longtemps sur Richardson ; ses romans sont célèbres ; ils furent publiés de 1740 à 1753 ; c'est l'abbé Prévost, l'auteur bien connu de *Manon Lescaut*, qui les traduisit, et les lecteurs français purent se délecter à leur tour à la lecture de *Paméla* (1742), de *Clarisse Harlowe* (1751), de *Grandisson* (1755). Ces romans anglais, remplis de passions fortes, eurent chez nous un immense succès ; ce fut une vogue, une popularité extraordinaire ; que de larmes versèrent les âmes sensibles ! Diderot, toujours exagéré et débordant d'enthousiasme, professait pour Richardson une admiration inouïe et s'écriait dans un accès de lyrisme : « O Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps ! Forcé par des besoins pressants.... je vendrai mes livres ; mais tu me resteras, tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle ». (Eloge de Richardson, publié en janvier 1762.) — Et l'excellent Diderot ajoute tout naïvement : « Plus *on a l'âme belle*, plus *on a le goût exquis* et pur..., plus on estime les ouvrages de Richardson ». C'est de la modestie.

Les romans de Richardson eurent une influence manifeste sur J.-J. Rousseau ; *la Nouvelle Héloïse*, ce roman de passion qui fut si goûté alors et qui se relit encore aujourd'hui avec intérêt, parut en 1761 ; il semblait faire suite aux traductions de *Paméla* et de *Clarisse Harlowe*. — Voir J. Texte : *J.-J. Rousseau*, etc.

Quant à James Macpherson et à la prétendue découverte des poèmes d'Ossian, tout le monde connaît l'histoire de cette fameuse supercherie littéraire. *Fingal* et *Temora*, que Macpherson présentait au public (1762-63) comme des traductions de poèmes composés par le vieux barde gaélique du IIIe siècle,

étaient tout simplement des ouvrages écrits par Macpherson lui-même. C'était pour l'Ecosse une question nationale ; ces poèmes eurent un immense retentissement, et Macpherson arriva en quelque temps à la célébrité, puis à une haute fortune. Parmi le concert général d'admiration et d'enthousiasme qui s'éleva dans toute l'Europe, il y eut bien les notes discordantes de quelques objections ; mais ceux qui tentaient de parler d'imposture ne furent pas écoutés, la question de l'authenticité des poèmes ossianiques ne fut pas élucidée, et Macpherson, glorieux jusque dans la mort, eut sa dernière demeure à Westminster.

Les poèmes d'Ossian étaient une pure et simple mystification, mais ce fut une mystification européenne. On les traduisit dans toutes les langues. Le poète italien Cesarotti déclarait Ossian supérieur à Homère ; Gœthe disait de même : « Ossian a supplanté Homère dans mon cœur ». En France, c'est Letourneur qui traduisit les poèmes de Macpherson ; cette traduction parut en 1776, c'est-à-dire la même année que celle de Shakespeare et celle de *Werther :* le rapprochement ne manque pas d'intérêt et met en relief le concours d'influences qui agissent alors sur notre littérature.

L'influence des poèmes ossianiques fut en somme assez considérable sur toute cette fin du XVIIIe siècle. Chateaubriand les admirait ardemment ; en 1793, lorsque la Révolution le « jeta en Angleterre », il était « grand partisan du barde écossais » : « J'aurais, dit-il, la lance au poing, soutenu son existence envers et contre tous, comme celle du vieil Homère ». Macpherson avait eu beaucoup d'imitateurs qui prétendaient, eux aussi, « découvrir des poésies erses ou galliques » ; Chateaubriand lut « avec avidité » toutes ces productions qui, dit-il lui-même, « étaient indubitablement à mes yeux du père d'Oscar (Ossian), tout aussi bien que les manuscrits runiques de Macpherson ». Entre autres productions dans le genre ossianique, il traduisit trois poèmes de John Smith : *Dargo*, *Duthona* et *Gaul*. Même lorsqu'il eut cessé de croire à l'authenticité des œuvres d'Ossian, il écoutait encore avec plaisir « la harpe du barde, comme on écouterait une voix, monotone il est vrai, mais douce et plaintive. Macpherson a ajouté aux « chants des Muses » une note *jusqu'à lui inconnue* : « c'est assez pour le faire vivre ». (Préface en tête des poèmes de John Smith.)

Ces dernières lignes expriment bien pourquoi les poèmes ossianiques eurent tant de succès : ils apportaient une « note » nouvelle, cette mélancolie brumeuse et douce qui devint à la mode et qu'on retrouve dans les écrits de nos poètes romantiques. Paul

Albert, dans une page brillante, pleine d'esprit et d'humour, fait ressortir l'influence d'Ossian sur les arts en France, poésie et peinture, au XIXe siècle (*Les origines du romantisme*, p. 100-101) ; il rappelle l'admiration de Napoléon et de Mme de Staël pour les poèmes d'Ossian ; il montre notre grand lyrique, Lamartine, hanté jusqu'en 1836 par le souvenir d'Ossian : c'est dans le poème de *Jocelyn* qu'il déroule en magnifiques périodes l'apostrophe bien connue :

> Ossian ! Ossian ! lorsque plus jeune encore
> Je rêvais des brouillards et des monts d'Inistore ;
> Quand, tes vers dans le cœur et la harpe à la main,
> Je m'enfonçais l'hiver dans des bois sans chemin, etc.

L'influence d'Ossian sur Lamartine fut sincère et profonde ; ce n'était pas seulement l'effet de la mode ; il y avait sympathie réelle entre l'inspiration qui anime les poèmes ossianiques et le tour d'imagination de Lamartine. C'est lui-même qui nous l'apprend dans l'autobiographie qui sert de préface aux *Premières méditations* (préface écrite en 1849) ; il nous dit qu'une fois sorti du collège, il pratiqua particulièrement le Tasse et Ossian, et qu'Ossian lui « révéla » la poésie ; entendez la poésie telle que la sentait Lamartine, toute méditative et pénétrée de mélancolie : « Ossian fut l'Homère de mes premières années ; *je lui dois une partie de la mélancolie de mes pinceaux*. C'est la tristesse de l'océan. Je n'essayai que très rarement de l'imiter ; mais *je m'en assimilai involontairement le vague*, *la rêverie*, etc. »

*
* *

En somme, nous venons de reconnaître dans la littérature de la seconde moitié du XVIIIe siècle bien des éléments nouveaux : le sentiment de la nature et l'association de la nature aux émotions de l'homme ; l'expression aiguë et intense des passions qui bouleversent le cœur ; la mélancolie, cette tristesse intime, cette secrète pensée de néant et de mort qui se mêle aux joies et aux peines de l'amour ; le caractère nettement individualiste des productions littéraires ; le lyrisme dans l'expression des sentiments, des émotions, des passions, même en prose (1). Tous ces éléments, thèmes et procédés nouveaux, une fois introduits en littérature,

(1) Il n'y a pas de véritable *poésie lyrique* au XVIIIe siècle.

y persistent ; Chateaubriand les transmet au romantisme ; mais il est certain qu'ils *préexistent* à Chateaubriand comme aux romantiques. Diderot, J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre sont donc bien et dûment des ancêtres du romantisme ; ajoutez-y l'influence de Richardson et celle des poèmes d'Ossian, vous aurez les principaux éléments qui, dès le XVIIIe siècle, devaient préparer un renouvellement de notre littérature et dont les romantiques, par l'intermédiaire de Chateaubriand, ont reçu le précieux héritage.

ÉLÉMENTS MODERNES DU ROMANTISME

LE PESSIMISME

S'il y a, comme nous l'avons vu précédemment, des éléments et motifs d'inspiration que le XVIIIe siècle a légués au Romantisme, il en est d'autres qui lui viennent exclusivement de Chateaubriand et de Mme de Staël. A Chateaubriand appartient l'honneur d'avoir introduit le premier dans notre littérature le sentiment religieux, l'inspiration tirée des croyances chrétiennes. Le *Génie du Christianisme* (1802) est venu déclarer : 1° que la religion peut fournir aux arts et à la littérature de riches inspirations ; 2° que le christianisme est une religion toute pénétrée de poésie ; 3° que le chrétien a une âme tout autre que le païen, par suite d'une éducation morale toute différente ; en effet, la vertu par excellence des païens était l'orgueil, au lieu que, chez les chrétiens, c'est la charité ; et ainsi le christianisme a changé « les bases de la morale » et les rapports des passions humaines. (Voir Rocheblave : *Pages choisies de Chateaubriand*, pp. 61-62.)

C'étaient là, Messieurs, des conceptions toutes nouvelles que ces idées sur le rôle de la religion et de la morale chrétiennes en littérature : idées profondes et fécondes que n'avait pas connues la poésie du XVIIe siècle, et c'est avec raison que, dans sa *Préface* des *Odes* de 1824, Victor Hugo signale ce grave desideratum de notre littérature classique. On comprend dès lors quel courant d'idées et d'émotions nouvelles déterminèrent les premiers ouvrages de Chateaubriand ; et plus tard, en 1828, il put dire bien justement dans une préface : « La littérature se teignit en partie des couleurs du *Génie du Christianisme.* »

Quant à Mme de Staël, elle s'est trouvée tout à fait d'accord avec Chateaubriand sur le rôle qu'il convient d'attribuer au christianisme en littérature ; nous l'avons entendue préconiser le retour au spiritualisme chrétien, et déclarer qu'il faut mettre là notre idéal, et religieux et poétique. Ainsi, dans cet ordre d'idées, elle contribue à pousser la littérature dans le même sens que Chateaubriand.

Mme de Staël recommandait aussi de remonter jusqu'au moyen âge pour y ressaisir le christianisme primitif, les légendes chevaleresques et les mœurs féodales. Nous avons vu qu'il y a sur ce point matière à discussion, parce que Mme de Staël paraît trop préoccupée de l'exemple de l'école romantique allemande. Mais, sur le fond même de la question, c'est-à-dire pour ce qui se rapporte à l'amour du moyen âge, Mme de Staël est bien d'accord encore une fois avec Chateaubriand. Pour l'auteur du *Génie du Christianisme*, en effet, le culte du moyen âge est étroitement lié au respect du christianisme et des vieilles traditions religieuses de notre nation ; n'oublions pas que c'est Chateaubriand qui a le premier fait comprendre aux Français l'architecture ogivale et exprimé tout ce qu'il y a de foi et de poésie dans les vieux monuments d'ordre gothique.

Ce qui semble proprement appartenir à Mme de Staël, c'est l'idée d'entrer en relations avec les littératures étrangères, de les étudier et de pratiquer largement avec elles l'emprunt et le libre échange des pensées. Ce n'était là d'ailleurs qu'une reprise du mouvement qui avait existé dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle et qu'avaient interrompu les guerres de la Révolution et de l'Empire. Ce qui est certain, c'est qu'après la publication de l'*Allemagne* de Mme de Staël (1813) et du *Cours de Littérature* de Guillaume Schlegel (1814), les Français se mirent à lire Gœthe et Schiller, et aussi Walter Scott et Byron (sans oublier Shakespeare), et plus tard Manzoni et Calderon.

Sentiment religieux, inspiration chrétienne, goût pour le moyen âge, larges emprunts aux littératures étrangères : tels sont les éléments nouveaux qu'ont apportés au Romantisme Chateaubriand et Mme de Staël.

Mais nous ne possédons pas encore tout ce qui constitue le fond du Romantisme ; il y a encore un élément à signaler, et que nous allons étudier d'assez près, parce qu'il est très important, très curieux, et qu'il se retrouve dans toute la littérature romantique, même au théâtre : c'est le *pessimisme*.

Nous avons déjà parlé de la mélancolie, comme étant toujours mêlée aux passions de l'amour, aux fortes impressions qu'éveillent dans notre âme les grands spectacles de la nature, enfin aux réflexions sur la brièveté de la vie humaine et de ses bonheurs (1). La mélancolie tient, disais-je, à « cette secrète pensée de néant et de mort » (2) qui vient prendre sa place parmi toutes les émo-

(1) Voir plus haut, page 9. — (2) *Ibid.*, page 13.

tions de notre vie morale, aussitôt qu'elles ont quelque profondeur. Cependant la mélancolie n'est pas le pessimisme ; elle en est l'élément de fond ; elle peut y conduire ; mais dans le pessimisme il y a quelque chose de plus.

La mélancolie provient d'un certain tour d'imagination et d'une certaine disposition habituelle de l'âme, qui font que nous sommes portés à considérer, à rechercher de préférence le côté sombre des choses ; et ainsi, même dans les moments de bonheur et de joie, nous nous plaisons à évoquer des groupes d'images tristes qui colorent nos pensées d'une teinte sévère et qui donnent de la gravité à nos réflexions comme à nos émotions. La mélancolie est conciliable avec la conscience du bonheur ; elle peut être douce, émue, attendrie.

Le pessimisme a pour base et pour raison d'être, ou pour prétexte, la conscience du mal. Il a quelque chose d'amer, d'âpre, de tourmenté, de douloureux. Le pessimisme corrompt le cœur et dévoie la volonté ; il devient non seulement un pli de l'esprit, mais une forme du caractère ; il décourage de l'action. Il y a dans le pessimisme cette pensée *systématique* et définitive que la vie est mauvaise, que le mal est incurable, et qu'il n'y a rien d'heureux à espérer ici-bas ni peut-être au delà. De là bien souvent le suicide comme conséquence suprême et logique du pessimisme.

I

LE PESSIMISME PASSIONNEL.

Nous verrons, en poursuivant cette étude, qu'il y a différentes formes de pessimisme.

Etudions d'abord ce que nous pourrions appeler le « pessimisme romanesque ou passionnel », véritable maladie morale, sorte de dépravation de l'imagination et du cœur, dont le résultat est le plus souvent un complet déséquilibre de l'âme. Ce mal a reçu différents noms : on l'a appelé *Werthérisme*, du nom de Werther, le héros du roman de Gœthe, ou encore *le mal de René*, ou encore *Byronisme* ; Alfred de Musset l'appelle « *le mal du siècle* », formule qui, pour lui, d'ailleurs, comprend aussi les caractères du pessimisme philosophique et religieux, dont nous parlerons plus tard.

Ce phénomène moral — le pessimisme passionnel — est assez délicat à étudier et demande une certaine analyse.

Le premier germe du « pessimisme passionnel » est dans ce que

Chateaubriand appelle « *le vague des passions* », cet état de l'âme « qui précède, dit-il, le développement des grandes passions, lorsque toutes les facultés jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées *que sur elles-mêmes, sans but et sans objet...* Le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments *rendent habile, sans expérience.* On est détrompé sans avoir joui ; il reste encore des désirs, et *l'on n'a plus d'illusions...* On habite, avec un cœur plein, un monde vide ; et, sans avoir usé de rien, *on est désabusé de tout.* » (Voir Rocheblave : *Pages choisies de Chateaubriand*, pp. 124-125.)

Et Chateaubriand ajoute : « L'amertume que cet état de l'âme répand sur la vie est incroyable ;..... cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble », sont une cause de grand trouble moral ; l'imagination s'exalte en rêveries malsaines, qui peuvent « mener directement au suicide ». Après avoir constaté le mal dans le *Génie du Christianisme* (2e partie, III, XI), Chateaubriand déclare, dans la préface de *René*, qu'il veut le « dénoncer » et le « combattre ».

« C'est J.-J. Rousseau qui introduisit le premier parmi nous ces rêveries si désastreuses et si coupables. En s'isolant des hommes, en s'abandonnant à ses songes » — (Rousseau était un déséquilibré ; sa misanthropie n'était qu'une forme d'un état pathologique ; c'était un hypocondriaque ; et s'il a vécu en sauvage et dans la solitude, c'est qu'il ne pouvait vivre avec personne, il était absolument insociable) — « il a fait croire à une foule de jeunes gens qu'il est beau de se jeter ainsi dans le vague de la vie. Le roman de *Werther* a développé depuis ce germe de poison. » (Préface de *René.*)

Ce passage est des plus intéressants parce qu'il nous marque le point de départ et comme les premières étapes de ce « mal du siècle » qui, issu de Rousseau, devait venir jusqu'à nous, en passant par Werther, René, les héros de Byron, les héros romantiques tels que Hernani, Antony, Chatterton, et enfin Olympio et Rolla.

*
* *

Le « Werther » de Gœthe. — Il est de toute nécessité d'insister sur cette œuvre du célèbre auteur allemand, qui eut un si grand succès et une si longue portée. Gœthe avait 25 ans (1774) quand il l'écrivit. Presque aussitôt traduit en français (1776), cet ouvrage provoqua un « engouement » qui « dépassa celui qu'avait inspiré la *Nouvelle Héloïse* ». Comme les romans de Richardson

et celui de Rousseau, *Werther* fit verser bien des larmes aux âmes sensibles de notre XVIIIe siècle, et l'influence en fut telle qu'on a pu dire : ce roman a « *affolé* toute une génération d'hommes ». — J'emprunte ces différentes expressions au dernier historien de Gœthe, M. Edouard Rod (*Revue des Deux-Mondes*, du 1er sept. 1895).

Mme de Staël avait déjà très nettement défini le caractère du roman de *Werther* quand elle disait que c'était le tableau « non seulement des souffrances de l'amour, mais des *maladies de l'imagination* dans notre siècle » (*De l'Allemagne*, 2e partie, chap. XXVIII). Quant à la désastreuse influence de ce roman sur la jeunesse, c'est encore Mme de Staël qui a dit : « *Werther* a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde » (*Ibid.*, chap. XVII). Elle ajoute que, d'ailleurs, au moment où elle écrit, c'est-à-dire aux environs de 1810, Gœthe ne montrait plus que du dédain pour cet ouvrage de jeunesse ; et, dans son optimisme habituel à l'égard des Allemands, elle lui attribue des scrupules moraux et religieux qui lui feraient grand honneur s'ils étaient réels (*Ibid.*, chap. XXVIII). Mais ne nous faisons aucune illusion sur le sens moral de Gœthe ; revoyons-le, tel qu'Alfred de Musset nous le montre, « au fond de son cabinet d'étude, entouré de tableaux, de statues, riche, heureux et tranquille, regardant venir à nous son œuvre de ténèbres avec un sourire paternel » (*Confession d'un enfant du siècle*, 1re partie, chap. II). Oui, certes, un tel homme, avec le caractère que nous lui connaissons, avec son orgueil hautain, sa sérénité olympienne, son détachement égoïste et ironique, n'était, ne pouvait qu'être parfaitement insouciant des effets moraux et sociaux de ses écrits. Que *Werther* eût troublé bien des jeunes têtes, qu'il leur eût donné des idées malsaines et suggéré des actes de désespoir, peu importait à Gœthe ; il n'admettait pas qu'on pût rendre responsable de ces « faits-divers » un écrivain de génie ; et il ne parlait de *Werther* que pour en « défendre la portée », nous dit M. Rod d'après les *Souvenirs* du chancelier de Müller.

Il tenait surtout à donner son roman comme une œuvre profondément « personnelle », comme une « confession » sincère. Il l'avait puisé, disait-il à son fidèle confident Eckermann, « tout entier dans son cœur ». — « J'ai connu ces troubles dans ma jeunesse par moi-même... Ce qui m'a fait écrire, ce qui m'a mis dans cet état d'esprit d'où est sorti *Werther*, ce sont certaines relations, *certains tourments tout à fait personnels*... J'avais vécu, *j'avais aimé et j'avais beaucoup souffert*. Voilà tout. »

Ces affirmations ne peuvent être acceptées sans quelques ré-

serves. Le fond du roman de *Werther* est certainement une circonstance réelle, un épisode de la jeunesse de Gœthe. Ce sont des faits bien connus. Gœthe, âgé de 23 ans, était à Wetzlar en Hesse (1772) ; là, il fit la connaissance de M. Buff et de sa fille Charlotte, qui était fiancée à Kestner, un de ses amis. Accueilli avec confiance par la famille Buff, il passa trois mois charmants (juin-septembre) dans l'intimité de Kestner et de la jeune fille. Mais, apercevant le danger d'une intimité dont l'impression lui était de plus en plus douce, Gœthe prit sagement le parti de quitter Wetzlar. Une correspondance s'établit entre lui et ses amis ; l'année suivante, Kestner épousait tranquillement Charlotte ; plus tard Gœthe les revit et conserva avec eux de cordiales relations.

Telle est la réalité : une idylle au dénouement bourgeois. A cette réalité correspond la première partie du roman ; mais à quoi correspond la seconde partie avec son dénouement si tragique ? Les choses telles qu'elles s'étaient passées, les lettres échangées entre Gœthe et ses amis, et qui nous apportent sur toute cette affaire des documents positifs, ne témoignent pas que cette petite aventure de jeunesse ait été pour Gœthe bien passionnée ni bien douloureuse. Le poète sentait son cœur un peu trop ému ; il eut la prudence de ne pas attendre que le charme devînt impossible à rompre ; il s'éloigna à temps et agit en galant homme. Il y a loin de cette conduite raisonnable et réservée au roman de passion, de douleur, de désespoir qu'il écrivit plus tard, et où son imagination s'est donné libre carrière.

Ce qu'il faut dire, c'est que son imagination de romancier s'empara d'un événement survenu à Wetzlar vers la même époque : le jeune Jérusalem, jeune homme très cultivé, romanesque, épris d'une passion malheureuse pour une femme mariée, s'était tué d'un coup de pistolet à la fin d'octobre 1772. C'est précisément à Kestner que Jérusalem avait emprunté ses pistolets ; c'est Kestner qui donna des détails à Gœthe sur cette mort ; et Gœthe, identifiant l'infortuné Jérusalem avec lui-même, greffa cette tragique histoire sur la sienne propre, et les fondit toutes deux ensemble. Mais les souffrances que décrit Gœthe se passèrent pour lui « dans le domaine de l'imagination ». « S'il souffrait, il le dissimule bien dans ses lettres d'alors à Kestner et à Charlotte... Dans ce qu'il leur écrit durant cet hiver de 1772-73, qui précède le mariage, il paraît gai, heureux ou du moins libre, et tourmenté du besoin d'aimer et *du vague de la passion* plutôt que d'aucune particulière blessure » (Sainte-Beuve, Préface en tête de la traduction de *Werther*, édit. Garnier). On comprend d'autant mieux

que les époux Kestner aient été vivement choqués du roman tel qu'il parut en septembre 1774. N'oublions pas cette circonstance bien significative : la publication de *Werther* faillit amener une rupture entre Gœthe et ses amis Kestner, et elle donna lieu à un refroidissement de relations qui dura un certain temps.

Ainsi donc *Werther* n'est pas « une confession » personnelle et sincère. L'imagination du poète a brodé sur le thème initial et a considérablement amplifié et exagéré la réalité. Faut-il s'en étonner? Gœthe, nous le savons, était de ces hommes (et beaucoup sont ainsi parmi les poètes et les artistes) qui font servir à leurs œuvres littéraires les événements de leur vie et les émotions de leur cœur, et qui recherchent même les aventures d'amour pour se procurer le plaisir d'émotions nouvelles, pour faire des études variées sur le cœur féminin et trouver des motifs d'inspiration poétique. Pour eux une femme est simplement un sujet d'observation ; une émotion n'est qu'une matière à vers. Les poètes de cette catégorie portent en tout et partout le souci du *métier littéraire* et ont dans l'imagination — oserais-je dire — une sorte d'enregistreur à sensations.

Mais si Gœthe se trompait — plus ou moins sciemment — sur le fond de son roman, il en a fort bien marqué la signification générale : « Werther », disait-il encore à Eckermann, c'est une époque de la vie de chaque individu. Nous sommes tous nés avec le sens de la liberté naturelle ; et, nous trouvant dans un monde vieilli, il faut que nous apprenions à nous trouver bien dans ses cases étroites. Bonheur entravé, activité, jeunes désirs inassouvis, ce sont.... là les infirmités.... de chaque homme ; et c'est un malheur si quelqu'un n'a pas, dans sa vie, un instant pendant lequel il lui semble que *Werther* a été écrit pour lui seul. »

« Bonheur entravé », « jeunes désirs inassouvis », impatience contre « les cases étroites » d'une société vieillie, voilà ce dont souffrent, aux environs de la vingtième année, tous les jeunes gens à l'imagination ardente et aux passions impétueuses, qu'ils soient de l'époque de *Werther*, de *René*, de *Rolla*, ou d'une autre, plus rapprochée de nous. C'est précisément ce qui fit autrefois le succès du roman de Gœthe ; « les souffrances » de Werther répondaient à bien des douleurs réelles et cruellement ressenties ; et elles trouvent encore un écho dans les cœurs jeunes d'aujourd'hui. Ces souffrances du cœur sont l'origine du pessimisme passionnel ; et jusqu'où peut être entraîné un jeune homme dont l'âme désorientée désespère de l'avenir parce qu'il croit impossible le bonheur par l'amour, le dénouement de *Werther* doit nous en avertir.

*
* *

Chateaubriand et « René ». — Le roman de *René* nous présente une peinture saisissante de cette maladie morale, dont Chateaubriand voit l'origine et le germe dans « le vague des passions ». Nous avons déjà signalé cette idée et cette formule ; mais ce n'est pas là simplement une formule abstraite, résultant de réflexions philosophiques sur l'homme, sur le cœur humain, sur la genèse et l'évolution des passions, sur la complexité des éléments passionnels qui composent l'amour. Chateaubriand n'est pas un théoricien, mais un peintre de la nature humaine et de la vérité morale telle qu'il l'a observée. Sa peinture des désordres de l'âme a pour fond réel les impressions durables qu'il avait gardées de certains incidents de sa première jeunesse. Ce « vague des passions », il l'avait éprouvé ; il avait connu ces rêveries malsaines, cet ennui, ce dégoût de la vie qu'il nous décrit si vivement dans *René*. Il avait ressenti les graves atteintes de ce mal moral ; il avait même failli y succomber. Ses *Mémoires d'Outre-Tombe* nous fournissent ici des révélations fort instructives.

Dans le premier volume des *Mémoires*, Chateaubriand raconte comment, renonçant à attendre à Brest un brevet d'officier de marine qui n'arriva jamais, il s'était décidé à rentrer dans sa famille, au château de Combourg ; il y passa les deux années 1784 et 1785 ; il avait alors de 16 à 17 ans. Chateaubriand appelle ce moment de sa vie : « Passage de l'enfant à l'homme » : âge de transition, en effet, où la sève de l'adolescence bouillonne dans les veines du jeune homme, où se produisent en lui des troubles physiologiques qui ont leur répercussion dans l'être moral, où il éprouve de vagues inquiétudes, de sourdes aspirations vers quelque chose, vers un « je ne sais quoi » qu'il ne sait encore définir ; et tous ces phénomènes sont d'autant plus intenses qu'il a, comme c'était le cas pour Chateaubriand, une imagination vive, une sensibilité ardente et aussi une vie parfaitement pure et chaste.

« Je m'étais un mystère », dit-il lui-même. « Je ne pouvais voir une femme sans être troublé ; je rougissais si elle m'adressait la parole... L'image de ma mère et de ma sœur, couvrant tout de sa pureté, épaississait les voiles que la nature cherchait à soulever ; la tendresse filiale et fraternelle me trompait sur une tendresse moins désintéressée... Le hasard m'éclaira. »

Le hasard amena au château de Combourg un ami de la famille « avec sa femme, fort jolie ». Un incident survint dans le village ; tout le monde « courut à l'une des fenêtres de la grande salle » pour voir ce qui se passait : « J'y arrivai le premier, l'étran-

gère se précipitait sur mes pas ; je voulus lui céder la place et je me tournai vers elle ; elle me barra involontairement le chemin, et je me sentis pressé entre elle et la fenêtre. Je ne sus plus ce qui se passa autour de moi. » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I.)

Ce fait très simple, très ordinaire, fut pour le jeune chevalier le point de départ de bien des tourments. Suivant une disposition de caractère dont l'habitude lui était venue peu à peu dès sa première enfance, au foyer si triste de son père, il se replie sur lui-même ; il se crée « un fantôme d'amour », ayant, dit-il, « la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein... Cette charmeresse me suivait partout invisible, je m'entretenais avec elle comme avec un être réel. » Le voilà vivant en imagination avec cette chimère qui le suit partout, dont il est possédé et dont il subit l'affolante et consumante obsession. « Ce délire dura deux années entières... J'avais tous les symptômes d'une passion violente ; mes yeux se creusaient, je maigrissais ; je ne dormais plus ; j'étais triste, ardent, farouche... » (*Ibid.*)

Il y a dans les *Mémoires* une vingtaine de pages bien puissantes de style, comme aussi bien douloureuses, où il nous raconte ses rêveries, ses langueurs, ses exaltations, ses promenades solitaires, ses courses vagabondes à travers « la lande semée de pierres druidiques ». Dans ce désarroi de l'imagination et du cœur, il a délaissé sa fidèle compagne des années antérieures, la confidente de ses premières méditations, l'inspiratrice de ses premiers vers, Lucile, sa tendre sœur ; il a « cessé d'écrire », il cesse de courir les champs et les bois avec elle ; il erre, appartenant tout entier à son rêve (1).

Mais ce n'est pas impunément qu'on s'exalte ainsi les nerfs et l'imagination ; c'est un jeu dangereux et qui doit fatalement aboutir au déséquilibre moral et mental. Le jeune chevalier essaya de se suicider avec un fusil de chasse qu'il chargea « de trois balles », mais qui, après plusieurs tentatives, « ne partit pas ». Puis il tomba gravement malade, et le médecin « déclara qu'il était surtout nécessaire de l'arracher à son genre de vie ». — C'est

(1) Le récit de Chateaubriand est d'une grande netteté ; son séjour à Combourg comprend *deux époques* distinctes et caractérisées, la première par la bonne influence de sa sœur Lucile, la seconde par l'obsession du souvenir de la belle étrangère. Faute d'avoir observé cette distinction, cependant très simple, M. de Lescure, dans son *Chateaubriand* de la Collection des Grands Écrivains Français, a écrit quelques pages très confuses (pp. 22-25) et dont la confusion paraît d'autant plus fâcheuse qu'il y a eu des gens disposés à interpréter en mal le roman de *René*.

à la suite de ces événements qu'il prit du service dans l'armée.

Qu'on se reporte maintenant au roman de *René* ; le récit où René raconte sa vie au vieux Chactas et au P. Souël présente de frappantes analogies, même dans les détails de certaines circonstances, avec celui des *Mémoires*. — Faire le rapprochement pour la 2me partie du récit, jusqu'à l'arrivée d'Amélie auprès de René. — Il est bien entendu, d'ailleurs, que je ne m'inquiète pas ici de la fable incestueuse du roman, laquelle n'a aucun fond dans la réalité vécue ; ce que je m'occupe seulement de signaler, c'est l'étroite ressemblance entre le René du roman et celui des *Mémoires* pour le caractère et le tour d'imagination : tous deux ont le cœur agité de passions violentes, quoique chimériques, sans objet réel et positif ; tous deux se plaisent à rechercher la solitude, à entretenir leur passion par de vagues rêveries et à s'exalter le cœur et l'imagination dans le vide.

Lire dans les *Pages choisies* de Chateaubriand par M. Rocheblave (pp. 138-140) le passage qui commence ainsi : « La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire », et qui se termine par ces mots : « Ce dégoût de la vie que j'avais ressenti dès mon enfance revenait avec une force nouvelle..., et je ne m'apercevais plus de mon existence que par un profond sentiment d'ennui. »

L'ennui, le dégoût de la vie, voilà où aboutit cet amour exagéré de la solitude ; la solitude est un grand danger pour les âmes passionnées et exaltées. « O René », s'écrie Chactas, quelque part dans *Atala*, « O René ! si tu crains les troubles du cœur, défie-toi de la solitude ; les grandes passions sont solitaires ; et les transporter au désert, c'est les rendre à leur empire. »

Qu'il s'agisse d'une passion ayant un objet réel, comme dans *Atala*, ou bien d'une passion vague, irréelle et chimérique, comme dans *René* ou dans les *Mémoires*, la solitude est toujours malsaine ; elle exalte l'imagination et, celle-ci une fois surexcitée, la passion s'exagère et s'exaspère. Les forces morales s'énervent et les troubles moraux peuvent aller jusqu'au déséquilibre mental, dont le suicide n'est que la dernière manifestation.

Un tel état d'âme mérite bien, il me semble, le jugement sévère du P. Souël disant à René : « Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consumez vos jours, négligeant tous vos devoirs... La solitude est mauvaise à celui qui n'y vit pas avec Dieu ?... Quiconque a reçu des forces *doit les consacrer au service de ses semblables*, etc. »

Tel est le remède au mal, tel est le devoir : être actif,

mettre son activité au service de Dieu ou des autres hommes, se rendre utile enfin, voilà vraiment la tâche digne d'un homme. C'est ce que comprit bien Chateaubriand ; et il se guérit de ses langueurs et de ses exaltations en entrant dans la vie active.

Nous en avons assez dit, je crois, pour faire comprendre cette première forme de pessimisme que j'appelle pessimisme romanesque ou passionnel ; il est propre aux âmes passionnées, douées d'une imagination ardente, qui placent leur idéal dans l'amour et qui, ne trouvant pas le bonheur rêvé, emportent de leur rêve déçu un désenchantement incurable ; on les voit alors se laisser aller à un profond et sombre découragement, qui, si la volonté ne met pas toutes ses forces en œuvre pour réagir, peut amener un affaissement complet de l'être moral et entraîner de funestes résolutions. Le dégoût de la vie, l'ennui, voilà du moins le résultat des vagues et malsaines rêveries, où on laisse l'imagination vagabonder en quête d'insaisissables fantômes d'amour. Et qu'est-ce cet « ennui » ? Ce n'est qu'une forme du désir non satisfait. René nous représente bien cette « âme de désir » que M. de Vogüé reconnaît dans Chateaubriand (1) ; et Chateaubriand lui-même nous apparaît comme la personnification de « l'ennui », — cet ennui qu'il a, dit-il dans ses *Mémoires*, « traîné toute sa vie. »

Je vous disais tout à l'heure, Messieurs, que Chateaubriand avait écrit *René* pour combattre et détruire ce fléau du pessimisme, dont il connaissait par lui-même les dangers. Mais la peinture qu'il en fit était d'une réalité trop vive, trop frappante ; le mal qu'il voulait essayer de détruire était trop répandu, trop profond parmi les jeunes gens de cette époque. On avait lu *Werther* ; le werthérisme exerçait des ravages que ne fit qu'accroître le roman de *René*. C'est ainsi en effet que s'explique en grande partie l'influence des romans. Les passions qu'on y peint trouvent, dit-on, un « écho dans les âmes » ; cela veut dire que ceux qui lisent, ayant une certaine analogie de nature, de sensibilité, d'imagination avec les héros que met en scène l'écrivain, ont les mêmes besoins moraux que ces héros eux-mêmes et sont tout disposés à ressentir leurs émotions, leurs passions, à épouser leurs idées, leurs raisonnements, leurs manières de voir, enfin à s'identifier avec eux. Ainsi le terrain est préparé et favorable d'avance à l'action suggestive des romans ; le roman agit surtout, pourrait-on dire, par *sympathie*. C'est ce qui fit le succès de *René* comme celui de

(1) Heures d'Histoire, p. 79-80.

tous les romans célèbres ; et ce succès tourna contre l'intention même de l'auteur. Chateaubriand l'a constaté avec quelque regret : « Si *René* n'existait pas, je ne l'écrirais plus ; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais. Une famille de « René » poètes et de « René » prosateurs a pullulé ; on n'a plus entendu que des phrases lamentables et décousues ; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de mots inconnus livrés aux orages et à la nuit. » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II.) Le pessimisme de René est en effet l'origine des « désespoirs romantiques », avec leur cortège de lamentations et de larmes.

II

LE PESSIMISME BYRONIEN.

Il y a une autre forme de pessimisme, que j'appellerais « le pessimisme orgueilleux », et qui est issue de Byron. Je vous rappelle que les écrits de Byron, publiés de 1812 à 1822, forment la transition entre les derniers ouvrages de Chateaubriand comme de Mme de Staël et ceux qui marquent, à proprement parler, les débuts de l'Ecole romantique.

Le passage logique du pessimisme de *René* à celui de Byron est facile à saisir.

Lorsqu'on s'étudie soi-même avec complaisance, on est bien vite amené à considérer son *moi* comme un fort intéressant sujet d'étude et même comme le plus intéressant de tous. De là à s'attribuer une nature tout à fait différente des autres, d'une essence supérieure au commun des hommes et douée ou capable de sentiments inconnus à ces autres hommes, il n'y a qu'un pas. Cette prétention, on la trouve chez un grand nombre d'écrivains, de Chateaubriand à M. Pierre Loti : ce n'est pas d'ailleurs ce qu'il y a de meilleur en eux : ce n'est que l'admiration de soi-même.

A cette disposition particulièrement favorable à sa propre individualité morale, joignez un tempérament violent, un caractère entier et indépendant, pas de sens moral, pas de préoccupations religieuses, on comprend qu'un homme fait ainsi en arrive à penser que tout lui est dû, permis, qu'il a le droit de satisfaire toutes ses passions et que son activité passionnelle doit s'exercer librement. Et puis on généralise ; on proclame en principe « la souveraineté de la passion » ; satisfaire ses passions, « c'est un droit »,

s'écrie-t-on. Mais un droit, ce n'est pas assez dire ; c'est un « devoir » ; car tout homme a pour devoir (étrange application du noble mot « devoir » à de telles fantaisies) « le développement intégral et intensif de son *moi* jusqu'au maximum possible ». Vous connaissez, Messieurs, la formule : c'est celle d'Ibsen et de ses héros et héroïnes. Les romantiques après Byron l'ont connue et développée dans leurs œuvres, quelques-uns même dans leur vie : c'était de l'Ibsénisme avant Ibsen.

Avec de pareils sophismes, un homme ne connaît plus d'obstacles. Qu'importent toutes les lois morales, civiles ou religieuses, inventées de tout temps par les ennemis des passions ? Morale et religion, lois divines et humaines, devoirs sociaux, devoirs de famille, devoirs du mariage, qu'importe ? Autant d'entraves qu'on brise ; on proclame comme règle de conduite la révolte contre tout ce qui est gênant, on répand le sarcasme contre la société, la morale et la loi, et l'on blasphème contre Dieu. Surviennent des difficultés, déceptions, chagrins, souffrances morales, on accuse la fatalité ; on se dit victime de cette fatalité. Au lieu de lutter avec vaillance pour sortir de l'épreuve, au lieu de pratiquer la résignation, cette autre forme de vaillance, on s'insurge et l'on se raidit. Et ces pensées de révolte, d'où viennent-elles, sinon d'un immense orgueil ? Au fond l'on se dit : « Est-il possible que cela m'arrive, à moi, à un homme tel que moi ! » — C'est toujours l'amour, l'admiration, le culte de ce *moi* que l'on retrouve sous cette forme de pessimisme. Oh ! il ne s'agit plus ici de « l'égoïsme » vulgaire ; c'est quelque chose de plus noble, de plus magnifique, qui réclame une appellation spéciale ; c'est enfin « l'égotisme », comme nous disons aujourd'hui, mais l'égotisme transcendantal et passionné.

Ce que nous venons de dire s'applique, dans ses traits les plus généraux, à Byron. Nature toute de passion, caractère violent, âme impétueuse, toujours en proie à des émotions excessives, il n'avait de satisfaction que dans une vie intense, effrénée, débridée. Pour le bien connaître, il faut lire l'admirable étude que lui a consacrée Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV.

« La passion présente s'abattait sur son esprit comme une tempête, le soulevait, l'emportait jusqu'à l'imprudence et jusqu'au génie. Son journal, ses lettres familières, toute sa prose involontaire est comme frémissante d'esprit, de colère, d'enthousiasme. » Taine trouve en lui « tout un faisceau de passions sauvages :.... l'humeur noire, l'imagination violente, l'orgueil indompté, le goût

du danger, le besoin de la lutte, l'exaltation intérieure ». (*Litt. anglaise*, tome IV, p. 341-342.)

Cet orgueil « indompté » et « débordant » l'entraîne à des actes d'une bien étrange audace; il affiche un souverain mépris de l'opinion publique, déclare la guerre à la haute société anglaise, à ses mœurs, à son hypocrite intolérance, attaque les écrivains de son temps et s'érige par bravade en fanfaron de vice. *Childe Harold* lui attire ce jugement sévère de Walter Scott : « Poème de grand mérite, mais qui ne donne pas une bonne opinion du cœur ni de la morale de l'écrivain. Le vice devrait être un peu plus modeste ». (Taine, *ibid.*, tome IV, p. 345.)

Rien de plus personnel que ses poésies : « C'est de lui-même qu'il rêve et c'est lui-même qu'il voit partout... Ce sont ses chagrins, ses révoltes, ses voyages, à peine transformés et arrangés, qu'il met dans ses vers. » Tous les personnages qu'il présente sont peints d'après lui-même. « En somme, il n'en a fait qu'un seul : Childe Harold, Lara, le Giaour, le Corsaire, Manfred, Sardanapale, Caïn, son Tasse, son Dante et le reste sont toujours un même homme, représenté sous divers costumes, etc. » (*Ibid.*, page 352.) Ses contemporains ne s'y trompaient pas ; Walter Scott l'avait reconnu dans Childe Harold ; une autre fois, le bruit courait que c'était lui, « le vrai Conrad, le véritable corsaire » ; et Byron, rapportant ce propos, ajoute : « Hum ! les gens quelquefois touchent *près de la vérité*, mais jamais toute la vérité ». (*Ibid.*, p. 346.)

Qu'on lise le *Corsaire*, on y trouve certains passages, — par exemple quand Byron nous fait le portrait moral de Conrad, — où les traits les plus caractéristiques peuvent s'appliquer au poète lui-même. Taine ne cite pas ces passages. Voir chant I, début de la strophe XI : « La nature n'avait pas destiné Conrad.... » ; et chant II, strophe X, où le poète nous montre Conrad, « le Corsaire », fait prisonnier après un sanglant combat où il a été blessé ; on l'enferme dans une tour ; « on le laisse seul avec son orgueil et ses chaînes ». — « Comment décrire ce qui se passe en lui » ? et Byron peint avec une bien grande puissance cette âme où afflue « toute la multitude des souvenirs », « ce cœur d'homme mis à nu avec toutes ses douleurs exhumées, jusqu'à ce que l'Orgueil, s'éveillant, arrache à l'âme son miroir et le brise. Oui, l'orgueil peut voiler tout cela, et le courage tout braver, — tout, — tout avant et par delà le plus affreux trépas. »

N'y a-t-il pas là, Messieurs, un accent tout personnel ? Ce langage plein d'une farouche énergie, cette force supérieure à tout qu'on attribue au courage, cette fière affirmation de l'orgueil comme

capable d'étouffer la conscience, tout cela ne révèle-t-il pas l'âme même du poète ? Et encore cette formule hautaine : « Les courages brûlants, indomptables, souffrent et se révoltent ; les faibles seuls se repentent », n'est-elle pas caractéristique de l'état moral de Byron ?

En somme, ce qu'il nous présente toujours, c'est la peinture d'une volonté humaine en révolte et qui se redresse contre ses ennemis : la société, la destinée. Toujours nous avons devant nous un homme qui se déclare victime d'injustices, qui n'a pas ce qu'il méritait ou ce qu'il rêvait, dont les espérances sont déçues, dont les désirs restent inassouvis, et qui a toujours au fond de l'âme le sentiment d'un manque. De là dans cet homme quelque chose d'amer, un regret invincible, une sourde irritation contre les hommes et les choses, une humeur sombre, un tour d'imagination portée au noir, enfin une révolte perpétuelle contre la vie telle qu'elle est faite. C'est bien là l'attitude ordinaire des héros de Byron.

*
* *

Le « Manfred » de Byron et le « Faust » de Gœthe. — Nous avons caractérisé à grands traits généraux la physionomie des héros de Byron. Mais le plus célèbre d'entre eux, celui de tous qui représente, qui incarne le mieux le génie du poète, c'est Manfred.

Taine appelle *Manfred* « le frère jumeau » du *Faust* de Gœthe (*Litt. anglaise*, tome IV) ; ce qui désigne seulement la similitude d'idée, de conception, de portée qu'on observe entre les deux poèmes. Car il y a une différence de dates assez notable ; c'est en 1807 que fut publié *Faust*, je veux dire le premier *Faust* ; *Manfred* parut en 1817. D'ailleurs Byron connaissait le poème de Gœthe ; il n'avait pu le lire dans le texte même, ne sachant pas l'allemand ; mais un de ses amis lui en avait traduit de vive voix la plus grande partie : c'est lui-même qui l'a raconté. Il fut très frappé de cette lecture et il en subit l'influence.

Gœthe, tout en constatant que Byron s'était servi de son *Faust*, reconnaissait aussi qu'il l'avait « fait sien ». « Il en a employé, disait-il, les ressorts moteurs à sa façon, pour son but propre, de sorte qu'aucun d'eux ne reste le même..... L'œuvre est entièrement renouvelée. » (Taine, *loc. cit.*, pages 378-9.)

Je ne me propose pas, Messieurs, comme bien vous pensez, d'engager ici une comparaison entre ces deux œuvres célèbres. Cette étude, il faut la réserver aux hommes compétents, aux spécialistes dont c'est le métier que de se connaître aux littératures

du Nord. Mais il y a dans Taine sur ce sujet une quinzaine de pages absolument remarquables et dont je voudrais au moins vous résumer rapidement les principales idées.

Faust est l'une des œuvres les plus puissantes et les plus originales du siècle. C'est un « poème épique », fondé sur une légende du moyen âge, la légende du docteur Faust. Le poète y ressuscite les vieilles mœurs d'autrefois (recherches d'alchimie, vie d'étudiants, sabbat de sorcières, etc.), et y met en scène des « personnages célestes », en leur conservant « les attitudes consacrées, selon le texte de l'Ecriture, à la façon des anciens mystères ». (*Ibid.* page 381.) La légende du moyen âge s'y développe à travers des scènes d'invention où s'exerce l'imagination fantaisiste du poète ; à côté du drame humain, qui forme le fond et l'unité de l'ouvrage, on rencontre des épisodes merveilleux ou allégoriques. C'est en somme une œuvre complexe, extraordinaire, bizarre, assez énigmatique, à vrai dire, où l'on trouve tout à la fois le génie puissant d'un poète, d'un auteur dramatique, et aussi l'esprit d'un philosophe ballotté des anciennes croyances au scepticisme moderne. Ce poème nous donne le résultat des réflexions le Gœthe sur toutes choses, et il fait beaucoup réfléchir.

« Si Gœthe ressuscite le vieux monde, c'est en historien, non en croyant. Il n'est chrétien que par souvenir et poésie..... Le penseur perce derrière le conteur..... Que sont-ils, ces personnages surnaturels, ce Dieu, ce Méphistophélès et ces anges ? Sont-ce des abstractions ou des personnes ? » (*Ibid.* page 382.) — « Ainsi se développe le poème entier, action et personnages, hommes et dieux, antiquité et moyen âge, ensemble et détails, toujours sur la limite de deux mondes : l'un sensible et figuré, l'autre intelligible et sans formes. » (*Ibid.* pages 382-3.) — « Son œuvre, écho de l'universelle nature », est comme « un gigantesque chœur où les dieux, les hommes, le passé, le présent, tous les moments de l'histoire, toutes les conditions de la vie, tous les ordres de l'être viennent s'accorder. » (*Ibid*, p. 385.)

« Echo de l'universelle nature » ; Taine dit aussi : « poème de l'univers » (page 395) : ces expressions marquent bien que *Faust* est le résumé de la vie intellectuelle et morale de Gœthe et de sa pensée sur tous les problèmes qui occupent et exercent l'esprit humain.

Manfred, au contraire, dit encore Taine, est « le poème de la personne » (p. 395) ; c'est le drame de l'homme ; et nous y retrouvons comme dans les autres poèmes de Byron le même héros, peint toujours d'après le même prototype ; nous y reconnaissons aussi l'Anglais avec les caractères de sa race. « Ce que la civilisa-

tion tout entière a développé uniquement chez l'Anglais, c'est la volonté énergique et les facultés pratiques. L'homme s'est trouvé raidi dans l'effort, concentré dans la résistance, attaché à l'action, et, partant, exclu de la spéculation pure, de la sympathie ondoyante et de l'art désintéressé. Chez lui, la liberté métaphysique a péri sous les préoccupations utilitaires, et la rêverie panthéistique sous les préoccupations morales. » (*Ibid.* p. 386-7.)

Et encore : « Ici comme ailleurs, il n'y a qu'un personnage, le même qu'ailleurs. Hommes, dieux, nature, tout le monde changeant et multiple de Gœthe s'est évanoui. Seul le poète subsiste, exprimé dans son personnage. Enfermé invinciblement en lui-même, il n'a pu voir que lui-même. » (*Ibid.* p. 387.)

Mais il faut dire aussi qu'il y a beaucoup de grandeur dans ce personnage de Manfred. Quelle différence avec Faust, caractère médiocre, faible, irrésolu, âme dénuée de volonté et qui, au milieu de ses travaux d'alchimie, a perdu le sens de la vie réelle et la force d'agir ! Ce Faust, « est-ce là un héros ? Triste héros qui, pour toute œuvre, parle, a peur, étudie les nuances de ses sensations et se promène !... Ses volontés sont des velléités, ses idées des aspirations et des rêves. Une âme de poète dans une tête de docteur, toutes deux impropres à l'action. » (*Ibid.* p. 387-8.)

« A côté de lui, quel homme que Manfred ! C'est un homme », c'est-à-dire un homme de caractère, de résolution, d'action ; c'est un chef féodal, plein de vaillance et d'audace. Entendez-le se peindre lui-même : « Dès ma jeunesse, mon âme n'a point marché avec les âmes des hommes..... Mes joies, mes peines, mes passions, mes facultés me faisaient étranger dans leur bande... Je ne pouvais point dompter et plier ma nature..... Ma joie était dans la solitude, pour respirer l'air difficile de la cime glacée des montagnes. » (*Ibid.* p. 388-9.) Il faut lire dans la traduction donnée par Taine tout ce magnifique passage, qui aboutit à l'expression de l'orgueilleux dédain de Manfred pour le reste de l'humanité : « C'étaient là mes passe-temps, et surtout d'être seul ; car si les créatures de l'espèce dont j'étais, — avec dégoût d'en être, — me croisaient dans mon sentier, je me sentais dégradé et retombé jusqu'à elles, et je n'étais plus qu'à elles, et je n'étais plus qu'argile. » (*Ibid.* p. 390.)

Mais cette peinture serait incomplète ; il faut noter encore les ravages que l'amour a faits dans une telle âme. Manfred a aimé, d'un amour passionné et violent ; celle qu'il aimait est morte, et la vie lui est devenue intolérable. « Ma solitude n'est plus une solitude ; elle s'est peuplée de furies. J'ai grincé mes dents,... je me suis

maudit... La froide main d'un démon impitoyable,... comme une vague refluante, m'a rejeté dans le gouffre de ma pensée sans fond. J'habite dans mon désespoir, et j'y vis, j'y vis pour toujours. » (*Ibid.* p. 390-1.)

Ces différentes citations nous permettent de nous faire de ce personnage de Manfred une idée assez nette. En somme, chez lui comme chez les autres héros de Byron, nous retrouvons les mêmes traits essentiels de caractère : une âme fougueuse, capable de passions intenses, qui, une fois déçue ou blessée, se replie sur elle-même, recherche la solitude et s'y plaît ; une imagination exaltée et portée au noir, qui remue des pensées amères et sombres; un orgueil indomptable, qui se met à part et au-dessus des autres hommes ; une volonté énergique et audacieuse, qui est en révolte contre les obstacles, sociaux ou moraux, se dresse menaçante et maudit la destinée. En un mot, c'est bien toujours cet *égotisme* dont nous avons déjà parlé, cet égotisme surhumain, inouï, poussé à l'extrême, qui ne manque pas de grandeur assurément, mais qui ne voit que soi-même dans tout l'univers et qui se complaît dans sa douleur désespérée et dans son orgueilleuse révolte. C'est toujours, comme dit éloquemment Taine, « le moi, l'invincible moi, qui se suffit à lui-même, sur qui rien n'a prise, ni démons, ni hommes, seul auteur de son bien et de son mal, sorte de dieu souffrant et tombé, mais toujours dieu sous ses haillons de chair, à travers la fange et les froissements de toutes ses destinées... » (*Ibid.* p. 395.)

Lord Byron a eu une fin très noble et très belle ; sa mort à Missolonghi pour la cause de l'indépendance hellénique (1824) a été celle d'un héros; une telle fin rachète bien des écarts de la vie. Mais ses ouvrages ont fait bien du mal ; tout comme la *Nouvelle Héloïse*, *Werther* et *René*, ses poèmes ont eu un immense succès ; on les a dévorés, puis imités. Ses héros, Childe Harold, Conrad, Lara, Manfred, ont eu leurs pareils dans notre littérature romantique : il suffit de citer Hernani, Antony, Chatterton.

Vous savez d'ailleurs, Messieurs, ce qui se produit aux différentes époques de la littérature quand apparaissent des ouvrages à succès. L'écrivain devient le favori du public ; et il s'ensuit tout un courant d'idées, d'opinions, de goûts, qui est la manifestation de ce qu'on appelle « l'influence » du poète ou du romancier. La « mode » s'en mêle ; ce poète, ce romancier devient « *à la mode* ». .... Vous connaissez cette locution, inepte au possible et dénuée de sens, mais cependant bien expressive : oui, cela exprime fort bien ce quelque chose d'inconscient, d'irréfléchi, d'irraisonné qu'il

y a dans ce courant d'opinion. On n'a pas d'appréciation personnelle ; on serait incapable de juger par soi-même. Mais on a parcouru la « Revue » où l'illustre critique du moment édicte des arrêts qui vont ensuite se répéter de salon en salon ; et l'on fait « comme tout le monde » ; on se met à la remorque du succès, on admire, on s'enthousiasme, on se pâme, sans trop savoir pourquoi, mais par la bonne raison que « tout le monde » le fait et qu'il faut bien « faire comme tout le monde » : c'est de bon ton. Voilà le plus beau triomphe de l'humeur moutonnière ; nous appelons cela aujourd'hui le *snobisme*. De nos jours, nous avons vu fleurir le Tolstoïsme, puis l'Ibsénisme ; à l'époque romantique, c'était le Byronisme.

III

LE PESSIMISME PHILOSOPHIQUE.

Le pessimisme, sous les deux formes que nous venons de considérer, et qui se rattachent, l'une à la passion, l'autre à l'orgueil, procède en somme d'une seule et même pensée, la préoccupation outrée et exclusive du *moi* ; c'est là un pessimisme profondément entaché d'égoïsme.

Mais il y a un autre genre de pessimisme, tout à fait impersonnel, celui-là, et d'une portée toute générale. Il tient aux conditions mêmes de la vie humaine, aux réflexions plus ou moins tristes qu'elle provoque, à cette pensée enfin qu'il y a dans ce monde beaucoup de mal. Le mal est varié et complexe : il y a le mal physique (la mort, la maladie, la souffrance corporelle) ; il y a le mal moral (l'ignorance, les souffrances de l'imagination toujours en quête d'un idéal nouveau et toujours insatiable, les chagrins du cœur, les regrets causés par la perte des êtres qu'on aimait) ; il y a le mal social (les souffrances des pauvres, la misère, l'inégale répartition des richesses, les iniquités pesant sur les humbles et les petits). Ce sont des faits bien connus ; je n'insiste pas. Dans les pensées pessimistes qu'ils suggèrent, il y a certes à faire la part des impressions personnelles qui proviennent des épreuves qu'on a soi-même traversées. Mais ce qui est vrai aussi, c'est qu'au lieu de se concentrer en soi-même, comme tout à l'heure, on arrive alors à s'oublier, à sortir de son *moi*, à s'en détacher complètement ; on s'aperçoit que d'autres souffrent, et on en éprouve une grande tristesse, et notre pensée va jusqu'à

ces êtres souffrants, toute pleine de sympathie et pénétrée d'une immense pitié.

Voilà un ordre de pensées déjà fort élevées ; mais il en est de plus hautes encore et de plus générales. L'homme est peu capable d'atteindre la vérité, d'atteindre le bonheur ; et cependant de l'une et de l'autre il est également avide, et il vit dans une inquiétude perpétuelle, toujours lancé à la poursuite de ce bien inaccessible, toujours en proie à d'insatiables aspirations. *Cor irrequietum !* — Mais pourquoi cette avidité, pourquoi cette infatigable et vaine recherche de biens qu'on ne peut atteindre ? Cette vérité, ce bonheur, l'homme aura-t-il jamais la possibilité de les posséder ? Où, quand et comment ? Si ce n'est ici-bas, sera-ce ailleurs, au delà de cette vie terrestre ? Mais alors quelle est sa destinée ? Que fait-il ici-bas ? Qu'est-il au fond ? Qu'est-ce que l'homme ?

Autant de questions troublantes et même terribles. Chez certains hommes, supérieurs d'esprit et d'âme, ces problèmes sont l'objet d'une préoccupation aiguë, toujours présente et toujours instante ; cela peut même devenir une véritable torture morale et produire l'angoisse métaphysique d'un Pascal ou d'un Jouffroy. C'est là « le pessimisme philosophique ». Or, il n'y a rien d'égoïste dans une telle souffrance, puisqu'elle provient uniquement de l'impression poignante causée par de grands problèmes insondables et insolubles, qui dépassent le temps et l'espace et qui sont communs à toutes les époques de l'humanité. En être préoccupé jusqu'à en souffrir, c'est le fait des grandes âmes.

Ces problèmes sont justement ceux qu'essaient de résoudre les philosophies et les religions. Les religions apportent leur solution toute faite et toute simple, en nous disant de croire et d'espérer, d'avoir foi en Dieu et de ne pas sonder des mystères qui dépassent la raison humaine. Les philosophies osent employer la raison humaine à tenter l'examen et la discussion de ces grands problèmes : et elles n'aboutissent qu'à l'incertitude, au choc des systèmes, à une vaine agitation de pensées troublantes et malsaines.

Avec le romantisme, ces graves questions, qui semblaient auparavant réservées aux philosophes et aux sermonnaires, entrent dans la littérature et deviennent des thèmes poétiques. Ici encore c'est Chateaubriand qui ouvrit les voies en écrivant le *Génie du Christianisme*, ouvrage dont le but, vous le savez, était de détruire l'influence des « sophistes » du XVIIIe siècle et de « réconcilier à la religion le monde qu'ils égaraient ». Chateaubriand voulait collaborer à l'œuvre religieuse du Concordat et travailler au retour de la foi dans les âmes. Mais lui-même, il avait connu le doute et il en avait souffert ; comme lui en souffraient les jeunes gens de

1802, les « René », les héros de Byron. Cet état de trouble moral apparaît enfin dans notre poésie avec les premiers romantiques ; les *Méditations* de Lamartine nous en donnent l'expression parfois très intense.

Lire, dans les premières « Méditations », *le Désespoir* ; cette pièce a sa contre-partie dans la pièce suivante : *la Providence à l'Homme.*

Comme Lamartine, les poètes romantiques vont désormais aborder cet ordre de questions ; et toujours le problème se posera avec le même sentiment d'amertume et d'angoisse : « Pourquoi y a-t-il tant de mal ici-bas ? Pourquoi est-il réservé à l'homme une telle somme de douleurs? Pourquoi le peu de bonheur qui lui est accordé est-il si court ? Et telles étant les conditions d'existence, faut-il se révolter et blasphémer? Faut-il au contraire se résigner et s'incliner devant cette volonté suprême qui est au-dessus de nous, qui a ses desseins impénétrables pour nous, et que nous devons croire bienveillante et juste ? »

Voir Alfred de Vigny, *les Destinées*, derniers tercets (le poète s'adresse aux Destinées, filles du Destin) :

> Oh ! dans quel désespoir nous sommes encor tous !...

Le poème se termine par ces vers qui contiennent une pensée de résignation et de foi :

> Notre mot éternel est-il : « C'était écrit » ?
> « Sur le livre de Dieu », dit l'Orient esclave ;
> Et l'Occident répond : « Sur le livre du Christ ».

Mais les *Destinées* sont de 1849 ; ce poème dépasse donc l'époque dont nous nous occupons. Rentrons-y avec Alfred de Musset.

*
* *

Musset et le « mal du siècle ». — Chez Musset, le pessimisme philosophique est plus qu'une pensée troublante ; c'est quelque chose d'angoissant et de tragique. De tous nos poètes c'est lui dont l'âme a le plus vivement ressenti le « mal du siècle » et qui l'a exprimé avec le plus d'émotion personnelle et de sombre éloquence. Il est intéressant de suivre l'état d'âme du poète depuis la *Confession* et *Rolla* jusqu'à la *Nuit d'octobre* et l'*Espoir en Dieu.*

Né en 1810, Musset devient jeune homme au moment où régnait parmi la jeune génération du commencement du XIXe siècle cet état morbide de trouble moral, de désenchantement et d'ennui, qu'on a appelé « le mal du siècle », et qu'il appelle, lui, d'un mot expressif, « la désespérance ». Ce mal, ce fléau des jeunes âmes, il en fait l'historique dans les premières pages de la *Confession d'un Enfant du Siècle ;* c'est là une peinture morale des plus curieuses et des plus saisissantes.

Mais il faut compléter cet historique par certains passages de *Rolla*, qui d'ailleurs a précédé la *Confession* de quelques mois. Je vous rappelle, en effet, Messieurs, que *Rolla* a été écrit en 1833, au moment où Musset connut George Sand, et fut publié en 1835; la *Confession* fut commencée peu après la rupture des amants de Venise (1834) et publiée en 1836.

Donc, selon Musset, c'est dans le *Voltairianisme* que « le mal du siècle » a son origine lointaine ; c'est Voltaire qu'il en faut accuser ; c'est Voltaire que Musset accuse dans *Rolla* et qu'il rend responsable de tous les maux qu'ont déchaînés l'incrédulité et l'irreligion. — Faut-il rappeler le passage si connu, la célèbre apostrophe : « Dors-tu content, Voltaire ?.... » — et l'éloquent réquisitoire qui suit :

Vois-tu, vieil Arouet ? Cet homme plein de vie...
Sera couché demain dans un étroit tombeau...
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consolation ni lueur d'espérance.
Si l'incrédulité devient une science,
On parlera de Jacque...

Pourquoi, en effet, Jacques Rolla va-t-il s'empoisonner dans les bras d'une courtisane ? C'est que ce débauché, ayant perdu toute foi et tout point d'appui dans l'espérance d'un au-delà meilleur, n'a plus le courage de vivre et de faire œuvre d'homme. Le suicide n'est-il pas alors une suprême lâcheté ?... Quoi qu'il en soit, c'est toujours à ce terme final qu'aboutit le pessimisme quand il est aggravé d'irreligion ; et il n'est que juste d'en faire remonter la responsabilité aux dangereux « sophistes », qui ont eu l'imprudence de pousser les hommes à l'incrédulité et à la raillerie des choses religieuses.

Mais Voltaire n'est pas seul coupable. Le « mal du siècle » a aussi des origines plus prochaines dans *René* et dans les écrits de Gœthe et de Byron : toutes ces influences combinées ont jeté sur le XIXe siècle des idées de pessimisme et de sombre désespérance. C'est ce que Musset expose au début de la *Confession*. Et à ce

propos laissez-moi vous faire remarquer, Messieurs, que c'est pour en arriver là que je me suis permis de sortir de la littérature française et de vous parler de *Werther* et de *Faust*, ainsi que des héros de Byron. C'est précisément au confluent de toutes ces influences que se trouve déterminé le vaste courant de pessimisme moral, philosophique et religieux qui a tant fait de ravages dans plusieurs générations d'hommes et dont nous souffrons encore aujourd'hui.

Voir la *Confession d'un Enfant du Siècle*, 1re partie, chap. II. « Vers ce temps-là, deux poètes, les deux plus beaux génies du siècle après Napoléon, venaient de consacrer leur vie à rassembler tous les éléments d'angoisse et de douleur épars dans l'univers. » Il s'agit de Gœthe (*Werther*, *Faust*) et de Byron (*Manfred*).

Et plus loin : « Quand *les idées anglaises et allemandes* passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible... Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer... *désespérance* », etc.

Plus loin, cet admirable morceau à l'allure épique : « Pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse *désespérance* marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de la poésie, enveloppant l'horrible idole, etc. »

Puis encore les effets désastreux du pessimisme sur la jeunesse : « Qui osera jamais raconter cé qui se passait alors dans les collèges ? Les hommes doutaient de tout : les jeunes gens nièrent tout. »

Et enfin le refrain de mort se répétant à travers toutes les classes de la société ; les riches se disant : « Il n'y a de vrai que la richesse, tout le reste est un rêve ; jouissons et mourons » ; les hommes de fortune médiocre : « Il n'y a de vrai que l'oubli, tout le reste est un rêve ; oublions et mourons » ; et les pauvres : « Il n'y a de vrai que le malheur, tout le reste est un rêve ; blasphémons et mourons. »

Il faut les relire, ces quelques pages si émouvantes, qui renferment, exposé en un style merveilleux, un bien grand enseignement.

*
* *

Peut-être s'étonnera-t-on parmi vous, Messieurs, de m'entendre donner Alfred de Musset comme un des représentants du pessimisme philosophique. S'il est en effet un écrivain à qui ait manqué le tour propre d'esprit qui caractérise le philosophe, c'est bien lui ; Musset n'était rien moins qu'un intellectuel ; il

avait les qualités et aussi les défauts qui font le poète ; c'était un sensitif, un impulsif, un imaginatif, tout entier à l'impression, toujours très intense, très aiguë, du moment. Comment donc prétendre voir en lui uniquement la préoccupation angoissante des éternels problèmes ? N'est-ce pas être bien paradoxal ?

A cette objection, Messieurs, j'ai plusieurs choses à répondre. D'abord je ferai remarquer que je ne fais pas ici une étude psychologique complète d'Alfred de Musset, non plus que des autres écrivains déjà considérés, Gœthe, Byron ou Chateaubriand. Il est bien évident que Byron nous offrirait l'expression du pessimisme passionnel aussi bien que du pessimisme orgueilleux, et que nous trouverions dans Chateaubriand le pessimisme moral et philosophique tout comme le pessimisme passionnel. Il est bien certain, d'autre part, que, chez Musset, le pessimisme passionnel est le fond premier d'un pessimisme plus général. — Mais dans une étude comme la nôtre, où l'on s'en tient uniquement aux grandes lignes du sujet, il faut admettre la subordination des idées et des faits à un *point de vue*, c'est-à-dire à une idée dominante, directrice et exclusive de bien des détails qui seraient intéressants ailleurs et utiles à présenter.

Du moins, en ce qui concerne Musset, notre point de vue est-il juste ? Je le crois. Je veux dire ceci : c'est qu'il me semble, en observant la succession historique des époques et l'évolution morale des générations, qu'il y a une complexité de plus en plus grande dans l'état d'âme des hommes de notre temps, d'une génération à l'autre. Le « mal du siècle » est commun à Chateaubriand, à Byron, à Alfred de Musset. Mais il me semble que chez Musset le « mal du siècle » est composé d'éléments plus complexes que chez les autres écrivains. Dans Chateaubriand, le « mal du siècle », c'est l'ennui ; dans Byron, c'est l'orgueil ; dans Musset, ... ah ! Messieurs, il y a bien des choses.

La « désespérance » de Musset a pour cause immédiate la veulerie d'une vie débauchée et l'écœurement qu'en éprouve le poète ; elle a pour origines lointaines l'incrédulité railleuse de Voltaire (voir *Rolla*), le pessimisme passionnel de Werther et l'ennui désolant de René ; elle enferme en elle-même la torture d'esprit d'un Faust et l'esprit de révolte d'un Manfred. La *Confession* nous l'a appris. Et ce n'est pas tout ; il y a encore parmi cette complexité de phénomènes moraux des restes de croyance et cette souffrance particulière et poignante qui tient au besoin de croire combattu par l'impossibilité de croire pleinement.

Il me paraît donc juste de dire que l'état d'âme de Musset réunit en lui et résume toutes les autres manifestations déjà

observées du « mal du siècle », et que sa « désespérance » comprend les éléments des différentes formes de pessimisme.

Mais il y a de plus à considérer que, malgré l'acuité des émotions et douleurs personnelles, malgré leur profond et durable retentissement dans son âme, Alfred de Musset a réussi à s'élever peu à peu à des considérations plus hautes et à se détacher de son *moi*. Il s'est élevé jusqu'à l'expression d'idées vraiment générales et philosophiques. Vous entendez bien, Messieurs, que je ne parle pas ici de conceptions abstraites et purement métaphysiques ; je parle d'une *philosophie de la vie*. dont les idées sont souvent bien plus vraies et plus philosophiques que tous les savants systèmes des philosophes de profession. Les systèmes ont quelque chose d'inanimé et nous laissent indifférents comme un jeu d'esprit ; au contraire, les idées vécues sont encore toutes vibrantes des douleurs éprouvées et des larmes versées, elles ont quelque chose de grave et d'ému, et elles nous intéressent vivement parce qu'on y retrouve la tristesse de l'humanité souffrante.

C'est dans les pièces écrites de 1836 à 1838 que Musset s'élève à ces hautes pensées ; citer la *Lettre à Lamartine*, *la Nuit d'octobre* et *l'Espoir en Dieu*, c'est évoquer le souvenir d'œuvres immortelles et qu'on ne relit jamais sans émotion.

*
* *

Dans *la Nuit de mai* (1835), la « grande douleur » du poète est toute récente, la blessure est encore toute vive ; son cœur saigne comme « la poitrine ouverte » du pélican dont il nous dépeint le sublime sacrifice. La pensée qui anime cette pièce est profondément douloureuse ; l'expression de souffrance est contenue et discrète, mais on sent l'étreinte poignante du désespoir.

Neuf mois plus tard (février 1836), c'est la *Lettre à Lamartine*. La douleur de Musset est toujours aussi profonde ; l'expression en est peut-être moins aiguë ; un certain apaisement s'est produit dans son âme, mais ce n'est pas encore la résignation qui s'accoutume au malheur et l'accepte.

> Dévoré comme toi d'un affreux souvenir,
> Je me suis étonné de ma propre misère.....
> Comment exprimerais-je une peine indicible ?...
> Ce ne sont pas des chants, ce ne sont que des larmes.

Déjà cependant les réflexions générales se dégagent des souvenirs personnels ; ce sont les premiers éléments de cette « philo-

sophie de la vie » dont le fond est toujours si triste chez ceux qui ont aimé et souffert par l'amour :

Quel tombeau que le cœur et quelle solitude !...
Et comment se fait-il que, sans y trébucher,
Sur ses propres débris l'homme puisse marcher ?
Tout passe et disparaît, tout est fantôme en lui...
Et marchant à la mort, il meurt à chaque pas...
L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant ;
Le désespoir l'habite et le néant l'attend.

« Le néant ! » est-ce donc à ce terme final qu'aboutit, comme dans *Rolla*, le pessimisme du poète ? Non, déjà son âme s'élève, sa pensée se purifie ; et parmi les révélations qu'apporte le malheur, il entrevoit la Providence souveraine :

Tu respectes le mal fait par la Providence,
Tu le laisses passer et tu crois à ton Dieu.
Quel qu'il soit, c'est le mien...

Dans l'épreuve, il faut donc baisser le front et fléchir le genou ; le dernier mot de la pièce est une parole d'espérance et d'immortalité :

Tes os dans le cercueil vont tomber en poussière. .
Mais non pas ton amour...
Ton âme est immortelle et va s'en souvenir.

Puis, en 1837, voici *la Nuit d'octobre*. La pensée de Musset poursuit son évolution ; il s'efforce d'écarter les souvenirs trop brûlants et d'arriver à la paix de l'âme en se persuadant que les choses sont ce qu'elles doivent être parce que Dieu l'a voulu ainsi. Le malheur est une condition d'amélioration morale :

Est-ce donc sans motif qu'agit la Providence ?
Et crois-tu donc distrait le Dieu qui t'a frappé ?...
L'homme est un apprenti, la douleur est son maître...
Pour vivre et pour sentir, l'homme a besoin des pleurs...

Pourquoi te plaindre ? lui dit la Muse,

Et détester un mal qui t'a rendu meilleur ?

Ici comme tout à l'heure, dans la *Lettre à Lamartine*, la pensée

pessimiste qui subsiste encore au fond de l'âme de Musset s'absorbe dans l'idée du bien et de la Providence. Mais c'est dans *l'Espoir en Dieu* que l'évolution morale du poète s'achève et atteint à son point culminant (févr. 1838). L'auteur des *Nuits* a rejeté les préoccupations d'ordre purement humain et passionnel : sans doute son âme ne connaît pas encore la parfaite sérénité ; mais si elle nous paraît troublée, c'est qu'elle est hantée de préoccupations plus hautes et toute pénétrée de

. . . . . cette amère pensée
Qui fait frissonner l'homme en voyant l'infini.

Faut-il rappeler ces beaux vers :

. . . . . Malgré moi l'infini me tourmente,
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir, etc.
. . . . . Ma raison révoltée
Essaie en vain de croire et mon cœur de douter.

Que faire ? Que devenir ? Impossible d'accepter les dogmes étroits de la foi orthodoxe ; impossible de vivre dans l'indifférence et dans la négation : et quant aux savantes constructions du « philosophisme », où aboutissent-elles ? Au choc et à la ruine des systèmes. La seule chose vraie, en somme, c'est l'idée chrétienne :

Une immense espérance a traversé la terre,
Malgré nous vers le ciel il faut lever les yeux.

Donc élevons notre âme jusqu'à Dieu, adressons-lui l'appel d'une prière ardente, mettons en lui notre espoir : telle est, comme dans la *Lettre à Lamartine*, la conclusion du poète :

Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance !
Pour que Dieu nous réponde, adressons-nous à lui ;
Il est juste, il est bon...

Quel chemin parcouru depuis le poème de *Rolla*, qui respirait un pessimisme si âpre, si désespéré, si irréductible ! Une grande passion est venue bouleverser cette âme de viveur sceptique ; le cœur de Musset a été profondément déchiré, et *les Nuits* expriment avec une poignante simplicité une douleur qui sera incu-

rable. Mais cette douleur même, si profonde, si sincère, devient pour lui un élément d'amélioration, disons mieux encore, de *rénovation morale*. La pensée pessimiste s'efface et disparaît peu à peu à mesure que le cœur s'apaise et que la réflexion recouvre sa sérénité. *Rolla*, c'était l'affaissement découragé de l'incrédule dans le suicide ; la *Lettre à Lamartine*, c'est l'affirmation de l'immortalité de l'âme ; *l'Espoir en Dieu*, c'est l'appel confiant au Dieu des chrétiens. Le dépouillement des anciennes négations est complet. Le poète, soutenu par le souffle religieux, s'élève aux plus hauts sommets du lyrisme. Sa philosophie est empreinte d'une douce résignation, avec un reste de doute; dans son acte de foi, on devine encore un peu d'inquiétude. Mais si « la prière est un cri d'espérance », elle est une force et nous ouvre de grandes consolations ; que n'en est-il resté là ?

IV

LES REMÈDES AU PESSIMISME.

En parlant de Musset et de ses poésies philosophiques, la question s'est déplacée peu à peu et très logiquement, d'ailleurs. Du pessimisme on passe tout naturellement, en effet, à l'examen des remèdes qu'il comporte. Déjà nous avons entendu Chateaubriand préconiser l'action, le déploiement de nos forces actives au service de quelque œuvre utile. D'autre part, Musset, comme Alfred de Vigny, nous recommande la foi. Le pessimisme n'est qu'une preuve de désarroi moral ; le mieux est de se reprendre à une croyance religieuse, de mettre son espérance dans un Dieu juste et bon, de prier enfin : la prière rend à l'âme l'apaisement dont elle a besoin et, avec le calme, la force de résignation si nécessaire à l'homme pour supporter les assauts du mal.

Or, remarquez-le, Messieurs, ces conclusions de Musset, exprimées en si beaux vers, sont exactement les mêmes que celles de Pascal, le grand philosophe chrétien du XVIIe siècle. Comme Musset, Pascal a senti le frisson d'effroi que provoque la vision de l'infini : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » Et avec quelle éloquence n'a-t-il pas exprimé la misérable condition de l'homme toujours désireux de vérité et « ne trouvant qu'incertitude », toujours avide de bonheur et « ne trouvant que misère et mort » ! — « L'homme ne sait à quel rang se mettre. Il est visiblement égaré, et tombé de son vrai lieu sans le pouvoir

retrouver. Il le cherche partout avec inquiétude et sans succès dans des ténèbres impénétrables. » (*Pensées*, édit. Havet, art. VII, paragr. 10 et 12.) — Et dans cet état de perpétuelle inquiétude, dans cette poursuite fiévreuse et inutile de chimères insaisissables, l'homme ne peut trouver de repos en dehors de la foi. « L'homme n'est heureux qu'en Dieu. » (Art. VIII, paragr. 11 ; Cf. tout le paragr. 2.)

Ainsi donc, comme Pascal, Musset a osé regarder en face les éternels problèmes; et l'on peut répéter ici les vers de M. Sully-Prudhomme :

> Des abîmes du doute où le néant commence
> Aux éternels sommets de l'espoir étoilé,
> Il n'est pas de degrés dans la pensée immense
> Que n'ait franchi l'essor de ton génie ailé !
>
> (*A Alfred de Musset*, dans le vol. *Stances et poèmes*, 1865-66.)

Seulement la philosophie de Musset ne satisfait pas notre poète contemporain; elle lui paraît entachée d'incertitude et d'indifférence; elle lui paraît décourageante. Je trouve le reproche bien sévère et peut-être un peu exagéré ; il ne peut guère s'appliquer, ce me semble, à la pensée religieuse qui anime la *Lettre à Lamartine* et *l'Espoir en Dieu*. Mais ce qu'on peut dire, je crois, sans être injuste, c'est que la foi de Musset n'est pas très solide, c'est que son élan religieux n'a pas de soutien dans une grande énergie de volonté; Musset a toujours manqué de ce qu'on appelle « le caractère ». C'est là ce que dit excellemment M. Sully Prudhomme :

> ... Je cherche en toi cette force qui fonde,
> Cette mâle constance, exempte du dégoût,
> Posant l'homme vainqueur sur la face d'un monde
> Qu'il a dû corriger pour y rester debout.

De nos jours, bien d'autres hommes de pensée, poètes ou philosophes, ont essayé d'aborder et tenté de résoudre les problèmes qui nous occupent. Taine pose la question à la fin de son admirable étude sur Byron ; il parle de cette « maladie du siècle » dont plusieurs générations ont ressenti les atteintes ; il montre la démocratie « excitant nos ambitions », la philosophie « allumant nos curiosités », l'une et l'autre sans nous satisfaire; la poésie disant « le bonheur impossible, la vérité inaccessible, la société mal faite et l'homme avorté ou gâté » ; enfin cette idée dominant

toute notre époque, « qu'il y a quelque disproportion monstrueuse entre les pièces de notre structure, et que toute la destinée humaine est viciée par ce désaccord ». (*Littérature anglaise*, tome IV, pages 419-420.)

A cette difficulté s'offrent différentes solutions qui proposent, en somme, « de s'assouvir, de s'abêtir, de se détourner et d'oublier. » Aucune d'elles ne semble digne d'un homme ; et bien plus profonde est celle proposée par Gœthe : « Tâche de te comprendre et de comprendre les choses. » Comprendre les choses et soi-même, c'est se rendre compte qu'il y a des lois nécessaires, qui sont les conditions mêmes de l'existence, et les accepter simplement au lieu d'en gémir ou de s'en indigner comme on fait aujourd'hui. « La réforme des idées finit par réformer le reste, et la lumière de l'esprit produit la sérénité du cœur. » (*Ibid.* p. 421.)

C'est le règne de la science qui s'affirme ainsi. Renan et Taine ont cru tous deux à « l'Avenir de la science » et à son triomphe souverain dans le monde moral comme dans le monde physique ou économique. Grâce à la science, l'homme serait délivré des maux qui l'oppriment ; la science suffirait à régénérer l'homme, à lui relever le moral ; elle ferait ce « miracle » de donner à l'homme — le bonheur ! Ç'a été l'utopie de l'école positiviste, utopie généreuse peut-être, mais surtout bien ambitieuse.

Aujourd'hui nous sommes devenus plus modestes ; nous pensons que le règne de la science peut donner des résultats magnifiques et illimités dans le monde économique, mais que ses effets dans l'ordre moral sont bien restreints et douteux. La science donne la sérénité à l'intelligence, c'est possible ; elle satisfait aussi l'orgueil de l'homme et cette maladive « concupiscence de savoir » qui lui vient de loin. Mais que peut-elle pour les besoins moraux, pour le calme du cœur, pour les obscures espérances que l'âme porte en elle ? Nous ne savons.

Et dans cet ordre d'idées, l'efficacité de la science est tellement douteuse que, depuis quelques années, une vigoureuse réaction s'est produite contre l'école positiviste et scientifique, et que nous voyons d'année en année s'accentuer davantage le réveil du spiritualisme, de l'idéalisme et de la religiosité. Un des hommes qui mettent leur activité à encourager ce mouvement, M. Ferdinand Brunetière, proclamait, il y a deux ans, l'absolue banqueroute de la science. Tout dernièrement encore, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 octobre 1896, il publiait un article très important à propos de l'ouvrage anglais de M. Balfour, *les Bases de la Croyance*. Dans cet article, qui mérite de vous être signalé,

M. Brunetière, après Montaigne et Pascal, argumente fortement contre la raison ; il la dit insuffisante à tout expliquer et même à fonder quoi que ce soit de solide ; il déclare qu'on ne peut ramener toutes choses à un système d'idées purement rationnel, qu'il y a dans le monde une grande place à faire à l'*irrationnel*, que l'irrationnel est peut-être ce qu'il y a de meilleur et de plus solide en nous, et qu'enfin, si l'on considère l'histoire générale de l'humanité, « il ne s'est peut-être accompli rien de grand ni de véritablement fécond qui ne contienne à son origine quelque chose d'irrationnel. »

Je m'arrête, Messieurs, et je vous laisse ces pensées à méditer. Tout ce que j'ai voulu, ç'a été de vous tracer la suite des idées, dans cet ordre de choses, depuis Lamartine, Vigny et Musset, jusqu'aux penseurs de nos jours, jusqu'à Taine, Sully-Prudhomme, etc., et même jusqu'aux écrivains de l'heure présente. Chez les uns et les autres, nous trouvons toujours les mêmes préoccupations aiguës, instantes, troublantes et passionnantes ; et, sans parler uniquement des maîtres de la pensée, nous les retrouverions, ces préoccupations, chez tout homme qui prend la peine de réfléchir. Suivant la tournure d'esprit de chacun, suivant son plus ou moins de force de volonté, l'un saisit corps à corps les grands problèmes pour les étudier résolument ; l'autre s'abandonne doucement à la foi pure et simple, qui vous laisse le calme de l'âme et ne se soucie pas d'examiner ; d'autres enfin sont pessimistes et se laissent aller au découragement, à la morne tristesse et à la démoralisation.

Et j'entends par « démoralisation » ce complet affaissement du moral qui fait que l'on perd toute force de volonté, de résistance, de lutte, qu'on perd le souci de la direction de sa vie et de l'amélioration de soi-même, qu'on perd même enfin la notion du bien et du mal. C'est là, dirais-je, le pessimisme à *forme déprimante ;* et sous cette forme, il est infiniment dangereux ; c'est cette défaillance d'âme, ce manque de cœur, cette ἀθυμία dont parle saint Jean Chrysostome. Il faut plaindre ceux qui en sont atteints ; tristes héritiers du « mal du siècle », ils sont plus dignes de pitié que de mépris. Leur maladie s'appelle aujourd'hui « neurasthénie morale » ; rappelez-vous l'infortuné Lazare de M. Zola, dans la *Joie de vivre.* A ceux-là il faut crier un énergique « Sursum corda ! » et rappeler avec le poète que l'homme vraiment homme porte en lui une force indomptable, qu'il a en lui-même assez de vaillance,

D'active liberté, de génie inventeur,

pour triompher de l'espace et de la matière, et aussi du mal :

De là sa dignité, cette foi dans soi-même
Qui révèle à ce roi sa divine onction,
Et lui dit que son front convient au diadème,
Sa poitrine à l'amour, son bras à l'action.

(Sully Prudhomme. *A Alfred de Musset.*)

*
* *

Cette étude des principales formes du pessimisme était nécessaire pour achever l'analyse des éléments essentiels et caractéristiques du romantisme considéré dans son fond d'idées et dans ses éléments d'inspiration. Tout cela était complexe et délicat à étudier. Et je ne prétends certes pas avoir traité complètement la question ; je n'ai guère fait que l'aborder, que l'effleurer ; il faudrait plus de deux ou trois leçons pour lui donner toute l'ampleur qu'elle comporte. Mais je crois vous en avoir nettement montré les points qui me semblent les plus saillants, et vous en avoir assez dit pour vous faire comprendre qu'il y a tout un courant d'idées et de sentiments, caractérisé par un point de vue pessimiste, de J.-J. Rousseau et de « Werther » à « René », de « René » à Byron, de Byron à Lamartine, Vigny et Victor Hugo ; que les héros du drame romantique plongent dans cette atmosphère morale, et qu'il n'y a rien d'étonnant à retrouver chez certains des héros de Victor Hugo, par exemple Didier et Hernani, les teintes sombres du pessimisme.

LE ROMANTISME ET L'IDÉE DE PROGRÈS

EN LITTÉRATURE

L'étude à laquelle nous venons de consacrer une série de leçons nous a permis de dégager les éléments essentiels d'inspiration qui caractérisent le romantisme. De toute cette étude il ressort clairement ce fait : c'est que le romantisme marque l'avènement non seulement d'une littérature nouvelle, mais aussi d'une nouvelle psychologie. S'il est vrai, comme le dit Mme de Staël, que la littérature est « l'expression de la société », l'époque romantique nous révèle une société nouvelle ayant un état moral très complexe ; les gens de cette société ont des âmes tout autres et de tout autres manières de penser, de s'affecter, d'imaginer et d'aimer qu'à l'époque classique. Cela est un fait indéniable ; et voilà pourquoi, Messieurs, j'ai voulu vous présenter une étude sommaire, mais cependant aussi complète que possible, de ce que j'appellerai les éléments psychologiques et moraux du romantisme.

Ce que nous avons maintenant à examiner dans la deuxième partie de ce cours, c'est la question d'art, c'est la technique et particulièrement la poétique dramatique du romantisme. En effet, l'expression de *littérature nouvelle* implique un nouvel idéal littéraire, de nouveaux moyens d'exécution, une langue littéraire nouvelle, enfin une nouvelle conception du théâtre et de la poésie. Toutes ces nouveautés, le romantisme les a introduites dans la littérature française. Et qu'on ne dise pas que le romantisme n'aurait été qu'une révolte contre l'idéal classique, contre les anciennes règles et les vieilles traditions : cela n'eût été qu'une œuvre négative. Le romantisme a fait plus : il a fait une œuvre réellement positive en opérant une refonte générale de la littérature dans ses motifs d'inspiration et de la langue dans les ressour-

ces qu'elle fournit à l'exécution des œuvres d'art littéraires. Par là le romantisme marque bien un pas *en avant* dans l'évolution générale de la littérature française.

I

Ici permettez-moi, Messieurs, de revenir en arrière et de vous rappeler un fameux épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle : la querelle des anciens et des modernes. Vous connaissez cette controverse soulevée par Perrault et sa lutte contre Boileau ; celui-ci représentait les « anciens », les traditions, les règles consacrées ; Ch. Perrault était le chef des « modernes » et l'apôtre du progrès.

Le *progrès* ! vous savez quelle étrange magie est attachée à ce mot et quelle brillante fortune il a faite depuis deux siècles, en philosophie avec Condorcet et Mme de Staël, puis dans les idées politiques et sociales de notre temps, dans les sciences, dans la vie économique et industrielle.

Ce mot, c'est Ch. Perrault qui l'introduisit le premier en littérature. L'idée de progrès, chaudement accueillie par les esprits scientifiques, tels que Fontenelle, fut l'objet de vives critiques de la part des littérateurs. Ceux-ci prétendaient (et là ils avaient raison) que les œuvres de la littérature ne sont pas comparables aux travaux scientifiques ; qu'en littérature on ne peut appliquer des méthodes rigoureuses et exactes comme dans les sciences, et qu'ainsi le progrès, dans le sens absolu du mot, est impossible ; enfin qu'il y a toujours en littérature à faire la part du génie individuel, élément qu'on ne peut déterminer d'une manière positive et qui est essentiellement quelque chose d'inattendu, échappant à toute prévision.

Ces critiques faites, reste qu'il y avait dans la théorie de Perrault quelque chose de juste et que je voudrais dégager. C'est l'idée dont nous sommes tous aujourd'hui convaincus, qu'il ne faut jamais rester stationnaire, pas plus en littérature qu'ailleurs ; mais qu'il faut toujours aller en avant, marcher avec les années et avec les événements, suivre le cours des idées générales de son temps, c'est-à-dire les observer, les comprendre, les discuter et en vivre comme le font les contemporains ; c'est ce qu'on appelle « être de son temps ». Se désintéresser des idées qui occupent les autres hommes, c'est résolument se mettre à part et rester en dehors du mouvement général d'une époque.

Il est bien évident qu'un particulier a le droit de vivre à sa guise,

de se tenir à l'écart et de se confiner en son coin. Mais la littérature peut-elle faire de même ? Pour exercer quelque influence, ou simplement pour intéresser, pour se faire écouter, pour être vivante, elle ne doit pas rester indifférente aux événements, aux idées, aux préoccupations de l'époque. Sinon elle se place elle-même en dehors et comme « en marge » de la vie intellectuelle et morale, elle n'offre plus d'intérêt actuel, elle paraît dénuée de vie et de fond réel ; elle n'est plus alors qu'une œuvre de « dilettantes », faite pour amuser des dilettantes et de beaux esprits désœuvrés ; ce n'est plus que de « l'art pour l'art », au plus mauvais sens de cette célèbre formule.

Or cela, c'est précisément le défaut général de notre littérature classique des XVIIe et XVIIIe siècles, considérée dans ses plus hautes manifestations, la poésie, le théâtre tragique.

Etablissons, si vous le voulez bien, Messieurs, le bilan poétique et dramatique de ces deux siècles.

II

La poésie est d'une pauvreté désolante. Le XVIIe siècle n'a guère qu'un poète, c'est La Fontaine, que ses contemporains n'ont pas su apprécier à sa juste valeur. Longtemps on n'a vu dans ses fables que de petites histoires d'animaux et des scènes puériles (1); on n'a pas compris qu'il s'était servi d'animaux pour faire la peinture des principaux types de la société de son temps. Quant au courant de délicieuse poésie naturaliste qui anime ses meilleures inspirations (et il faut ajouter aux fables certaines pièces des *Poésies diverses*), cela était lettre morte pour les beaux esprits des salons du XVIIe siècle.

Avant lui, quelques stances de Malherbe ; de son temps, certains morceaux lyriques des tragédies de Racine : voilà à peu près tout ce que peut revendiquer la poésie. Et, après Racine, il faudra attendre jusqu'à André Chénier.

Et cette poésie si pauvre, vous savez quel en est le grand défaut ;

(1) Je ne sais pas si notre siècle comprend beaucoup mieux La Fontaine, dont on fait étudier et apprendre par cœur les fables aux enfants sous prétexte qu'elles sont très amusantes ; en réalité on oublie la philosophie profondément *pessimiste* et *ironiste* dont elles sont l'expression et qui est, je crois, peu à la portée de l'enfance. Il y aurait peut-être à tenir compte des réflexions faites à ce sujet par Rousseau et Lamartine. Mais la sainte routine n'admet pas qu'on la dérange dans sa douce quiétude.

Ch. Perrault l'avait entrevu (1), et Victor Hugo l'a signalé dans sa belle *Préface des Odes* de 1824 : c'est d'être toute remplie de mythologie et « d'adorer les dieux païens » ; et ce qui aggrave encore le mal, c'est qu'elle les considère comme de simples machines poétiques (2). De là ce quelque chose de factice, d'artificiel, que présente en général la poésie classique, ainsi asservie aux souvenirs du paganisme, à des traditions venant de l'antiquité et à des conventions plus ou moins arbitraires ; de là, par suite, le médiocre intérêt que nous offrent aujourd'hui des productions ainsi conçues, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite au point de vue de l'exécution.

Il y a cependant au XVIIe siècle bien des questions d'un intérêt vivant et durable : ce sont les questions philosophiques et religieuses. Elles trouvent leur expression dans quelques ouvrages en prose, destinés à un très petit nombre de lecteurs. A la fin du siècle, apparaît un dernier livre, œuvre d'un pénétrant moraliste, les *Caractères* de La Bruyère : cet ouvrage très lu, très répandu, annonce le XVIIIe siècle, qui sera le grand siècle de la prose.

Une des plus nobles distractions du XVIIe siècle, c'est la tragédie. Mais ce genre est le triomphe des règles artificielles, des conventions bizarres, des traditions surannées et douteuses. Des personnages empruntés à l'antiquité, des Grecs, des Romains, des rois et des reines, de graves conversations en style noble avec des confidents guindés, des intérêts politiques ou sentimentaux réduits aux limites étroites d'une action régie par les trois Unités, voilà les éléments du théâtre tragique. Il faut mettre à part Racine, qui est un artiste incomparable ; avec Racine, la tragédie classique est portée à son maximum de puissance et de beauté ; Racine met dans ce genre factice son merveilleux génie de poète et d'écrivain, en même temps que sa science profonde de psychologue. Ce qui fait son œuvre admirable, c'est la vérité de ses études du cœur humain : voilà ce qui est impérissable dans son théâtre, voilà ce qui restera toujours d'un intérêt *actuel* et poignant ; il ne faut pas se lasser de le dire.

(1) Dans la préface du *Saint-Paulin* (1686.)

(2) Le XVIIe siècle, époque de grande foi, était absolument *païen* en poésie. Il était convaincu avec Boileau qu'un poème en vers ne pouvait se passer de certains « ornements reçus » et traditionnels fournis par « ces dieux *éclos du cerveau des poètes* » (*Art Poétiq.*, III, v. 194-6). Il était tout aussi convaincu que mêler ces fictions mythologiques aux « vérités » de l'Evangile eût été une impiété (*Ibid.*, v. 200-204). Ainsi le paganisme poétique du XVIIe siècle était le résultat d'une erreur historique combinée avec un scrupule religieux.

Mais en dehors de ces belles « études » d'analyse qui caractérisent l'art racinien, en quoi nous intéressent toutes ces pièces à sujets antiques? Que nous importent les Andromaque, les Agamemnon, les Mithridate, les Néron, etc.? Que nous font à nous, hommes d'aujourd'hui, les affaires de ces gens-là? Je dirai comme Beaumarchais: « Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat démocratique du XIXe siècle (j'arrange un peu le texte de Beaumarchais), les révolutions d'Athènes et de Rome,... la mort d'un tyran du Péloponèse, le sacrifice d'une jeune princesse en Aulide? » Certains critiques n'ont voulu voir dans ces paroles de Beaumarchais qu'une pure et simple « boutade » ; c'est là une erreur : Beaumarchais fait toute une théorie, que je vous exposerai dans quelques leçons et où il y a, je vous assure, beaucoup de vrai. Oui, tous ces anciens, ces Grecs, ces Romains, sont trop loin de nous pour nous intéresser ; s'en occuper est l'affaire des érudits ; au théâtre, ils nous sont devenus insupportables.

Et croirons-nous que les seigneurs et les belles dames du XVIIe siècle s'y intéressaient plus que nous? Ce qu'ils cherchaient dans la bouche de ces héros de tragédie, c'était l'expression de sentiments tendres, galants ou généreux, c'étaient de fines dissertations psychologiques ou encore d'ingénieuses et discrètes allusions à telles ou telles particularités de la vie de cour. Il y avait bien alors cependant de graves questions, très actuelles, très préoccupantes : la controverse entre Descartes et Gassendi ; la querelle du jansénisme, l'injuste guerre de Hollande, suivie des graves erreurs politiques de Louis XIV, les conquêtes en pleine paix, la révocation de l'Edit de Nantes, etc. Mais il était interdit de parler politique ; les questions philosophiques étaient l'apanage d'un petit nombre d'hommes. C'était le régime du pouvoir absolu ; et l'omnipotente autorité royale était jalouse de veiller à l'orthodoxie des idées en toutes choses ; ni liberté de pensée, ni liberté de conscience. Dans de telles conditions, qu'était-ce que la littérature, la poésie, le théâtre? Pas autre chose qu'un simple amusement d'oisifs et de beaux esprits amateurs. La comédie avec Molière pénétrait au fond du cœur de l'homme et livrait au ridicule ses sottises, ses travers et ses vices ; un jour, cette robuste comédie voulut tenter une œuvre d'assainissement social et osa démasquer hardiment l'hypocrisie religieuse : quel *tolle* de toutes les puissances contre le *Tartuffe !* Quel soulèvement de colères! Cinq années de luttes ; enfin le roi dut imposer sa volonté pour que la pièce fût jouée. La tragédie, avec ses nobles personnages antiques, ne pouvait faire ombrage à personne ; c'était bien l'art de luxe qui convenait à une société aristocratique. La tragédie représente excellemment

la littérature de cour, et la cour aimait la tragédie ; elles étaient aussi artificielles l'une que l'autre.

En somme, dans toute cette magnifique floraison de chefs-d'œuvre où se manifestent le génie et l'art du « grand siècle », si l'on considère la poésie et l'art dramatique, on ne trouve guère que Molière, La Fontaine et Racine, dont les œuvres — et encore dans leurs meilleures parties — présentent un intérêt général et durable, dépassant le milieu et l'époque où elles furent écrites (1). Tout le reste intéresse aujourd'hui bien peu de gens en dehors des lettrés de profession.

III

Parlerons-nous du XVIIIe siècle ? En fait de poètes, combien en trouvons-nous? Un seul, André Chénier. Ce fut une des plus déplorables victimes de la Terreur ; il est mort en pleine jeunesse, deux jours avant la chute de Robespierre (7 thermidor 1794), et sans avoir pu tenir toutes les promesses de son beau talent. On ne le connaît guère que par ses pastiches de l'antiquité, œuvres d'un art exquis, malgré une érudition parfois bien encombrante. Mais ce n'est pas là qu'était sa personnalité véritable ; c'est dans les poésies intimes ou politiques qu'il faut la chercher, c'est là qu'il montre réellement un tempérament, une âme de poète. Il eût pu être le barde de la Révolution ou peut-être le Lucrèce de la science moderne.

En dehors de Chénier, il n'y a pas de poésie dans tout le XVIIIe siècle. Car je me refuse, comme bien vous pensez, à donner le nom de « poésie » aux écrits en vers de Voltaire, J.-B. Rousseau, Ecouchard Lebrun, et autres ingénieux arrangeurs de syllabes, de chevilles et de rimes approximatives, tous disciples et héritiers de Boileau (2), plus ou moins habiles à pratiquer la doctrine *dite*

(1) Je regretterais de paraître affecter un injuste oubli pour Corneille en ne le citant même pas. Il est certain que Corneille écrivait très mal (sauf dans quelques morceaux d'une facture très ferme) et que la structure de ses pièces est souvent bien maladroite. Mais le *Cid* contient des scènes d'amour pleines de fraîcheur, et *Polyeucte* est une œuvre de premier ordre par l'inspiration religieuse et l'héroïsme de la foi : c'est justement pour cela que le XVIIe siècle, si épris de mythologie grecque, n'a rien compris au christianisme militant de Polyeucte.

(2) Je ne sais pas s'il y a encore des gens pour traiter Boileau de « poète » ; j'espère que non. Pour moi, il n'est qu'un médiocre versificateur dont le grand tort a été justement de vouloir écrire en vers. On prétend quelquefois

classique de la prose mal rimée, du fatras mythologique et du style gris et neutre. Cette sorte d'*écriture en vers* était bien incapable d'exprimer les idées générales du XVIIIe siècle ; et c'est par la prose que se répandent les idées philosophiques, politiques et sociales, les grandes pensées, toutes les aspirations nouvelles, toutes les puissantes revendications qui travaillaient l'époque ; et cela, vous savez au milieu de quelles difficultés, de quelles persécutions, de quelles mesures oppressives qu'opposait au mouvement des esprits le despotisme du pouvoir royal ! C'est dans la prose que réside la vie du XVIIIe siècle, c'est là qu'est son âme (1); la prose est pour lui plus qu'un organe d'expression, c'est un instrument de combat.

Tout ce mouvement, tout ce vaste renouvellement d'idées a une profonde influence sur la comédie ; c'est là, dans les œuvres de Regnard, de Lesage, de Marivaux, de Sedaine, de Beaumarchais, que l'on trouve exprimées les idées et les mœurs de cette curieuse époque. Figaro, dans *le Barbier* et dans *le Mariage*, énonce des formules très hardies ; Figaro, ne l'oublions pas, représente les revendications du Tiers-Etat, la liberté protestant contre le despotisme, l'idée d'égalité s'insurgeant contre les privilèges.

Quant à la tragédie, que devient-elle dans tout ce remuement général ? Elle végète. Elle a bien encore quelques moments d'éclat avec Voltaire ; mais elle garde le vieux moule de Racine, les vieilles traditions issues du XVIe siècle, les vieilles règles inventées par Chapelain, d'Aubignac et Boileau. Elle essaie, il est vrai, de se renouveler ; mais l'innovation n'est pas très heureuse. Voltaire veut y faire entrer quelques-unes des pensées actuelles, philosophiques ou politiques, qui occupent les esprits. Quel est le résultat de cette tentative ? C'est uniquement de rendre ridicules les personnages tragiques, puisqu'on prétend faire parler aux

trouver chez lui le type du vers classique ; c'est une des nombreuses erreurs qui constituent en grande partie ce qu'il est d'usage d'appeler « *la tradition* ». Racine a écrit, en artiste consommé qu'il était, d'admirables vers classiques, *d'une souplesse et d'une variété rythmique* dont on ne s'est pas toujours assez rendu compte. Boileau n'a fait que gâcher le vers ; son vers est *amorphe*, dirai-je, sauf dans quelques formules, qui sonnent d'ailleurs assez fièrement, comme les quatrains de Pibrac. — Comme ces appréciations ne sont pas encore très courantes, je me suis permis d'insister. J'aurais quelques autres idées sur Boileau, tout aussi peu classiques ; je suis prêt à les développer quand on le voudra ; et ce ne sont pas, qu'on veuille bien le croire, des *juvenilia* ni des jeux d'esprit.

(1) J'ai déjà signalé le lyrisme dans les écrits en prose de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre. — Voir plus haut, pages 9-13.

gens de l'antiquité ou du moyen âge le langage de l'Encyclopédie. Comme anachronisme, c'est assez réussi. Rappelez-vous Zaïre déclarant, avec la plus belle indifférence, que la religion n'est qu'une affaire d'éducation et que (c'est écrit en vers) « l'ins-tructi-on fait tout!... »

IV

Vous voyez donc, Messieurs, à quoi se réduit le bilan poétique et dramatique des XVIIe et XVIIIe siècles. Pour l'un et pour l'autre, nous observons ce double phénomène : c'est dans la prose que s'expriment les idées générales, celles dont on vit, celles qui sont le fond de la vie morale, sociale et religieuse d'une nation ; c'est dans la comédie que se peignent les mœurs de la société et de l'état moral de l'époque. Et surtout pour le XVIIIe siècle, il est d'un intérêt tout particulier de replacer les ouvrages de comédie dans le courant des idées générales contemporaines.

Mais pour la poésie, elle n'existe pas. Messieurs, vous entendez bien comme moi que je parle de cette haute poésie qui traduit les idées générales d'une époque et en fait l'harmonieuse et vivante synthèse. Cette poésie-là est une des gloires de notre siècle ; le XVIIe et le XVIIIe siècles ne l'ont pas connue.

Et quant au théâtre tragique, qui représente le genre de théâtre le plus élevé, ce ne fut pendant deux siècles qu'un genre factice et conventionnel. C'était, répétons-le en nous résumant, un art de luxe, d'un caractère tout aristocratique, destiné à l'amusement de nobles dilettantes; c'était un art qui n'avait d'autre fin que soi-même, et restait, avec une majestueuse indifférence, absolument en dehors du mouvement des idées générales du pays.

Or voici où j'en veux venir. Je vous le demande, Messieurs; s'il est vrai que les arts n'ont réellement de raison d'être qu'autant qu'ils répondent aux besoins intellectuels et moraux d'une société, que pensez-vous que pût devenir un art qui s'était mis ainsi à part de la vie générale des esprits ? Il devait forcément dépérir et s'éteindre. Et s'il m'est permis d'employer une comparaison, je dirai qu'un tel art était dans les mêmes conditions que la branche détachée du tronc principal d'où elle tirait la sève nourricière et la vie; la branche dépérit, se sèche et meurt. La tragédie, elle aussi, était fatalement condamnée à mourir, dès qu'il se produirait de graves événements qui provoqueraient le réveil de la vie nationale.

Ces événements se produisirent en 1789 ; et avec quelle inten-

sité se développa dès lors la vie nationale en France, vous le savez comme moi. Que de choses en vingt ans ! C'est la Révolution française avec la lutte gigantesque contre la coalition étrangère ; c'est la Terreur avec ses horreurs ; c'est le Directoire, le Consulat et l'Empire, avec la guerre perpétuelle contre l'Europe et une gloire sans égale ; c'est enfin, au bout de tous ces triomphes, l'invasion, la France vaincue et mutilée, les Bourbons ramenés sur le trône... Messieurs, que d'événements et combien ils avaient bouleversé les âmes ! Que d'idées et d'émotions nouvelles ! On peut dire qu'en 1815 l'âme française était tout autre qu'en 1789 ; elle était profondément transformée.

A cette société renouvelée, à cette âme transformée, il est bien évident qu'il fallait une poésie nouvelle, un théâtre nouveau. Et c'est en cela que devait résider le progrès à accomplir ; je dis « le progrès », au sens que j'attribuais tout à l'heure à ce mot ; le progrès, c'est-à-dire ce « pas en avant » dans l'évolution générale de la littérature, ce renouvellement nécessaire du fond et de la forme, cette *adaptation* enfin de l'art aux besoins d'une génération nouvelle et avide de nouveau.

V

Quand Mme de Staël, en 1800, dans son livre de la *Littérature*, se proposait d'examiner « les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature », elle exprimait pour la première fois l'idée féconde des rapports réciproques entre la littérature et l'état moral de la société. Cette idée a fait son chemin en notre siècle ; V. Hugo l'a formulée bien des fois dans ses poésies. Jamais V. Hugo n'a accepté « l'art pour l'art », c'est-à-dire l'art indifférent, détaché, pénétré de dilettantisme ; sa conception de l'art a toujours été celle d'un art « utile », je veux dire utile d'une utilité supérieure, d'une utilité morale et sociale. C'est la même idée que M. de Vogüé a si bien formulée en disant : « L'art doit se proposer une fin sociale ;... au lieu de se replier sur lui-même, il doit s'élargir, *exprimer toute la vie moderne*, ramasser les foules qui lui échappent, atteindre le peuple par la simplicité et la sympathie. » (*Regards historiques et littéraires.*)

« Exprimer toute la vie moderne » : je ne saurais trouver une formule plus heureuse pour rendre ma pensée ; c'est là aujourd'hui, Messieurs, la fin très élevée et très noble que les esprits sérieux assignent à la littérature, à la poésie, au théâtre. Or rien ne fut plus étranger à l'art classique qu'une telle conception. C'est

ce qui explique d'ailleurs que l'époque classique n'ait pas créé de poésie populaire. Mme de Staël signale avec raison cette lacune (*De l'Allemagne*, 2e partie, ch. XI).

De même, en ce qui concerne la tragédie classique, Mme de Staël relève avec une parfaite précision tout ce qu'il y a de factice dans cet emprunt perpétuel de sujets aux Grecs et aux Romains, c'est-à-dire à des peuples qui avaient d'autres idées que nous et d'autres mœurs, d'autres manières de penser et de sentir, une tout autre civilisation et une religion toute différente. Car enfin cette mythologie dont notre théâtre s'est encombré et qui n'est pour nos auteurs classiques qu'un arsenal de fables où ils peuvent aller se fournir de moyens dramatiques et d'ornements poétiques, cette mythologie, dis-je, c'était la religion même des anciens; c'était l'objet de leur foi et de leur culte. Nos écrivains, en transportant dans notre littérature et sur notre théâtre une mythologie absolument étrangère à l'esprit des peuples modernes, ont commis une double erreur : 1° la première a été de vouloir exprimer des mœurs, des idées, des croyances qui ne nous intéressent en rien ; 2° la seconde, de fausser tout cela en mêlant à l'expression de ces choses d'autrefois des éléments tout modernes, comme, par exemple, en attribuant aux personnages de l'époque Homérique les mœurs, les sentiments, les habitudes de langage du siècle de Louis XIV. — Voir Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 2e partie, chap. XV.

La société s'étant renouvelée, la nécessité s'imposait de renouveler aussi la littérature. La vie de l'art, comme la vie individuelle et sociale, n'est qu'une perpétuelle évolution ; répétons ici l'excellente formule de Mme de Staël, qui n'est que l'idée de Perrault reprise et élargie : « Rien dans la vie ne doit être stationnaire, et l'art est *pétrifié* quand il ne change plus. » (*Ibid.* chap. XV.) Il fallait donc sortir enfin de toutes les conventions vieillies et démodées ; l'œuvre de rénovation que Chateaubriand avait inaugurée dans la prose, dans le roman, il fallait l'accomplir dans tous les genres littéraires : au théâtre, il fallait renoncer aux règles factices, aux procédés étriqués, aux « marionnettes héroïques », dénuées de vérité et de vie, qu'essayaient encore de faire mouvoir — à l'aide de quelles ficelles usées ! — les sommités dramatiques de l'époque impériale. Au théâtre, comme dans la poésie, cette œuvre de rénovation sera la tâche du Romantisme.

En 1810, au moment où Mme de Staël tentait de publier son livre *De l'Allemagne*, les hommes qui avaient traversé la Révolution, qui avaient vu tout ce bouleversement du vieux monde européen, qui avaient fait avec Napoléon les glorieuses campagnes que l'on sait, avaient besoin d'autre chose que les émotions contenues et

discrètes de l'ancienne tragédie classique. « *Vingt ans de Révolution*, disait Mme de Staël, ont donné à l'imagination d'autres besoins que ceux qu'elle éprouvait quand les romans du Crébillon peignaient l'amour et la société du temps. » (*Ibid.* chap. xv.) Stendhal, dans une lettre du 2 juin 1809, rapporte un mot bien caractéristique d'un jeune colonel : « Il me semble », lui avait dit celui-ci, « il me semble, depuis la campagne de Moscou, qu'*Iphigénie en Aulide* n'est plus une aussi belle tragédie. Je trouve cet Achille un peu dupe et un peu faible. Je me sens du penchant au contraire pour le *Macbeth* de Shakspeare. »

Quelques années plus tard, en 1820, Ch. Nodier constate que la « génération actuelle est *impatiente de sensations fortes et variées* » et que « les *émotions réelles de notre siècle* nous ont rendus, dit-il, extrêmement difficiles sur les émotions romanesques. » Il fallait donc des œuvres littéraires, romans ou pièces de théâtre, faites pour répondre aux besoins moraux d'une nouvelle génération d'hommes ; il fallait renouveler l'art dramatique et créer un théâtre neuf et jeune, actuel, intéressant, vivant. C'est ce que réclamait de toutes ses forces Stendhal : « Rien ne ressemble moins que nous », disait-il en 1823, « rien ne ressemble moins que nous aux marquis couverts d'habits brodés et de grandes perruques noires, coûtant mille écus, qui jugèrent vers 1670 les pièces de Racine et de Molière. Ces grands hommes cherchèrent à flatter le goût de ces marquis et travaillèrent pour eux » ; et Stendhal demande qu'on travaille enfin pour les hommes d'aujourd'hui, « pour nous, jeunes gens raisonneurs et sérieux, de l'an de grâce 1823. » — C'est précisément ce qu'entreprit de faire le Romantisme ; nous verrons comment il y a réussi.

Erratum, page 47 : « La littérature est l'expression de la société » ; cette formule célèbre est de M. de Bonald ; mais l'idée appartient à Mme de Staël.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Le Romantisme au théâtre (Leçon d'ouverture). 1

Qu'est-ce que le Romantisme? Origines de certains thèmes romantiques (le XVIIIe siècle et l'influence anglaise). 6

Eléments modernes du Romantisme. Le pessimisme. 15

I. Le pessimisme passionnel : *Werther* et *René*. 17

II. Le pessimisme byronien : *Manfred*. 26

III. Le pessimisme philosophique : Musset et le « mal du siècle »; ses poésies de 1836 à 1838. 33

IV. Les remèdes au pessimisme. 42

Le Romantisme et l'idée de progrès en littérature ; bilan poétique et dramatique des XVIIe et XVIIIe siècles ; à quels besoins devait répondre le Romantisme. 47

POITIERS. — SOC. FRANÇ. D'IMPR. ET DE LIBR. (OUDIN ET Cie)